CAHIERS DU CINÉMA



N° 6 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • OCTOBRE-NOVEMBRE 1951



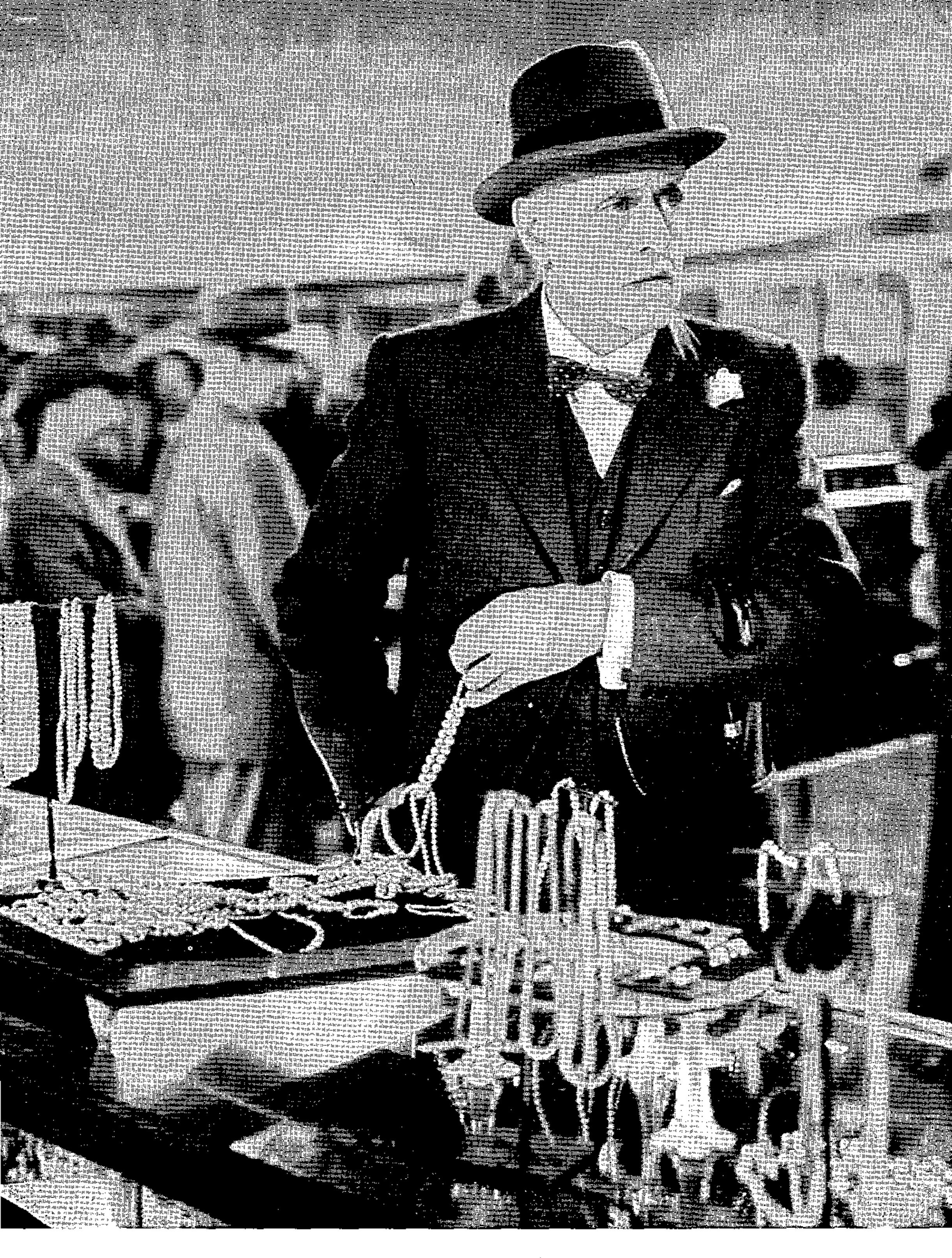
Betty Hutton est la vedette avec Howard Keel et Louis Calhern de ANNIE, LA REINE DU CIRQUE *(Annie get your Gun)*, un film en technicolor de George Sidney d'après la célèbre opérette d'Irving Berlin. *(Métro Goldwyn Mayer)*



Judy Holliday, Oscar 1951 pour la meilleure interprétation féminine, est avec William Holden et Broderick Crawford la vedette de COMMENT L'ESPRIT VIENT AUX FEMMES *(Born Yesterday)*, une comédie mise en scène par George Cukor d'après une pièce de Garson Kanin. *(Columbia S.A.)*



Arthur Kennedy et Peggy Dow sont les vedettes de LA NOUVELLE AURORE *(Bright Victory)*, un film de Mark Robson, d'après le roman "Lights Out" de Baynard Hendrick, que l'on peut voir actuellement sur les écrans parisiens. *(Universal Film S. A.)*



Alastair Sim interprète le rôle le plus désopilant de sa carrière dans un excellent film comique anglais du producteur-réalisateur Mario Zampi RIRES AU PARADIS (*Laughter in Paradise*) que l'on verra à Paris cette saison. (Selection *Associated British Pathé* distribuée par *Victory Films*)



Hedy Lamarr, vamp biblique et sophistiquée, digne des Theda Bara et des Francesca Bertini de la belle époque, est la ravissante héroïne de SAMSON ET DALILA, la nouvelle œuvre de Cécil B. De Mille. *(Paramount)*

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME I **N° 6** **OCTOBRE-NOVEMBRE 1951**

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Memnon Films, Cocinor, Columbia, United Productions of America, Daiei Film, Warner Bros, Suevia Film, United Artists, Paramount, National Film Board, Romulus Films, Alcina, Filmsonor. C'est à l'obligeance de Simone Dubreuilh que nous devons le dessin original de Norman Mac Laren qui figure page 26.

PRIX DU NUMÉRO : 200 FR.

Abonnements 6 numéros ✶ France, Colonies : 1.000 francs ✶ Étranger : 1.200 francs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma " 146 Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Changements d'adresse : Joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Alexandre Astruc, Audiberti, Claude Autant-Lara, Pierre Bost, René Clément, Lotte Eisner, Nino Frank, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Claude Mauriac, Marcello Pagliero, Robert Pilati, Claude Roy, Maurice Schérer, Nicole Vedrès, Cesare Zavattini.

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus.

Notre couverture : Fernandel et Françoise Rosay dans L'AUBERGE ROUGE de Claude Autant-Lara.



Josef von Sternberg à l'époque de *L'Ange Bleu.*

JOSEF VON STERNBERG

par

CURTIS HARRINGTON

Il est arrivé à Hollywood, au printemps de 1950, un événement aussi singulier qu'important : après dix années de silence, Josef Von Sternberg dirigeait à nouveau un film.

Cette nouvelle suscita de nombreux commentaires parmi ceux qui, dans la capitale du cinéma, se souvenaient de Sternberg comme d'un réalisateur difficile, extravagant et à qui le succès n'avait pas toujours souri. Aurait-il été assagi par une longue période d'inaction ? Serait-il devenu plus souple ? En fait, lorsqu'il se remit au travail, il parut moins arrogant, moins intransigeant, plus respectueux des horaires... Quoi qu'il en soit, avec sa rentrée, quelque chose revivait de l'Hollywood de jadis, de l'ère légendaire des Stroheim, des de Mille, des Lubitsch. En une époque d'assoupissement cinématographique presque totale, le retour de Sternberg était un signe faste.

Retracer sa carrière, c'est évoquer nombre de conceptions cinématographiques originales, car peu de réalisateurs, du moins depuis l'avènement du parlant, ont utilisé le film comme moyen de création avec autant de compétence esthétique que Sternberg.

Guidé par un sens très sûr de l'art du film, basé sur la compréhension de la force communicative unique de l'image, Sternberg a sans doute réalisé les moins littéraires de tous les films parlants : en effet, il n'a jamais considéré les dialogues dans leur acception littéraire, mais aussi souvent que possible, comme des *éléments abstraits*, sortes de contrepartie sonore de l'image.

Ses films sont, avant tout, des abstractions cinématographiques : décors, acteurs, photographie, construction rythmique, servent à extraire de la réalité une figure abstraite qui aboutit, lorsqu'elle est



The Salvation Hunters, 1925 : à droite George K. Arthur et Georgia Hale.

réussie, à la naissance d'un univers particulier : insolite, lointain, imaginaire, un monde typiquement Sternbergien qui s'adresse d'abord aux sens.

***

Avant de débuter comme réalisateur en 1924, Sternberg travailla dix ans comme assistant à la production, monteur, scénariste et assistant metteur en scène. Ainsi lorsqu'il put diriger son premier film, il connaissait déjà à fond métier, milieu et technique.

Aujourd'hui, c'est très précisément ce premier film : *The Salvation Hunters* qu'il considère comme sa seule tentative sincère de faire vraiment une œuvre d'art. Il traite ses autres films « d'arrogantes provocations ». Mais il ajoute qu'il y en a un pourtant qui est presque conforme à ses idées : *The Devil is a Woman* (*La Femme et le Pantin*), tourné dix ans exactement après *The Salvation Hunters*.

C'est dans la différence entre les deux films favoris de l'auteur que l'on peut trouver la clef de Sternberg et les raisons pour lesquelles il traite le reste de son œuvre d'arrogante et vaine provocation : avant tout parce que, dans le reste de son œuvre, il a composé avec les exigences commerciales d'Hollywood. Il a déclaré un jour qu'il considérait la production cinématographique « comme une profession commerciale utilisant des outils qui auraient pu servir à la création d'un art ». Cela ne l'a pas empêché de pousser très loin l'exploration des possibilités formelles du film en tant que moyen d'expression; mieux, cela a affecté le contenu de ses films de telle sorte qu'ils ont avant tout une valeur en tant qu'expériences esthétiques, tapisseries animées à deux dimensions faites d'ombre et de lumière et qui doivent être appréciées comme un

ballet ou un opéra : non pas pour ce que l'on y dit mais pour la beauté et la richesse de l'exécution formelle.

Dans *The Salvation Hunters,* ces éléments — images et rythme de leur assemblement — sont conditionnés par une histoire à laquelle Sternberg tenait beaucoup. Selon ses propres termes, il s'agit de « trois épaves humaines vivant sur un chaland à boue (ce qu'en termes maritimes on appelle une « Marie-Salope ») et qui finissent par échapper à ce milieu après divers incidents considérés sous leur aspect poétique ». Ce n'était pas, comme l'on avait pu s'y attendre, une protestation sociale contre les conditions des taudis mais une sorte de conte symbolique où l'ambiance servait à dépeindre la laideur intérieure des individus : le problème posé devant être résolu par l'être à l'intérieur de lui-même.

A cause de son atmosphère « noire » et déprimante, on a souvent cité Stroheim à propos de ce film; en réalité, il n'a aucun rapport avec la volonté délibérée de Stroheim de faire de la critique sociale. Sternberg indiqua immédiatement que son attention se portait ailleurs que sur le phénomène social. *The Salvation Hunters* constitue plutôt le message naïvement idéaliste d'un jeune artiste confiant dans les forces intérieures de l'individu.

Après *The Salvation Hunters,* produit par une société indépendante pour la modique somme de 4.800 dollars, Sternberg fut engagé par la M.G.M. pour diriger une satire intitulée *The Exquisite Sinner.* Après une « preview » où le public s'esclaffa à contretemps, le film fut presque entièrement refait par Philip Rosen. La Metro confia néanmoins un second film à Sternberg : *The Masked Bride,* mais après le four de *The Exquisite Sinner* (1), la direction demanda à voir chaque soir les « prises » tournées dans la journée. Sternberg estima que cette exigence ajoutée à la médiocrité de l'histoire et de la vedette (Mae Murray) était plus qu'il n'en pouvait supporter et un beau matin, il braqua sa caméra vers le plafond avec un geste de soulagement et quitta tranquillement le plateau.

Il fut ensuite engagé par Charlie Chaplin qui avait déjà exprimé son admiration pour le jeune réalisateur et désirait l'aider à poursuivre sa carrière. Le film qu'il lui confia, *The Sea Gull,* devait permettre à Edna Purviance, ancienne vedette de Chaplin et principale interprète de *L'Opinion publique* de sortir de sa retraite. Hélas, durant le tournage, Sternberg et Chaplin ne réussirent pas à s'entendre : Chaplin tenait avant tout au sujet et Sternberg ne s'intéressait qu'à ses possibilités formelles; dès que le film fut terminé, Chaplin décida de ne pas le distribuer (2).

Avec ces trois films manqués derrière lui, il était difficile à Sternberg de trouver du travail; la simple perspective de le prendre sous contrat effrayait les producteurs. Finalement il accepta une place d'assistant

(1) C'est ce que prétendirent les dirigeants du studio en se basant sur les réactions du public à la « prewiew »; en réalité il parait que le film, subtil et satirique, était brillamment réalisé.

(2) Chaplin finit par brûler le négatif de *The Sea Gull.* Il subsiste pourtant une copie que l'on espère voir un jour. Ceux qui virent le film en 1926 disent qu'il était extrêmement beau.



Underworld (*Les Nuits de Chicago*), 1927 : Clive Brook et Evelyn Brent.

metteur en scène à la Paramount. C'est ainsi qu'il fut désigné pour diriger les raccords d'un film de Frank Lloyd : *Children of Divorce.* La réussite de ce travail incita les directeurs de cette compagnie à lui confier la réalisation d'*Underworld* d'après une histoire de gangsters de Ben Hecht. Quoique franchement commercial, ce film classa Sternberg à Hollywood comme un metteur en scène important car ce fut un de ceux qui rapporta le plus d'argent cette année-là. Sternberg s'était enfin engagé dans la voie des compromis. Il y a un long chemin de l'idéalisme naïf de *The Salvation Hunters* à la sentimentalité fausse et dure d'*Underworld.* Mais de tout cela, Sternberg était parfaitement conscient. Il avait réussi à s'imposer à Hollywood et pensait que cela lui permettrait peut-être, plus tard, de saisir l'occasion de faire un film comme il l'entendait.

Underworld fut immédiatement suivi de *The Last Command,* histoire d'un vieux figurant, ancien général russe blanc. Le talent du réalisateur fut étouffé par les exigences de la vedette : Emil Jannings. Puis vint *The Drag Net,* tentative de retrouver le succès d'*Underworld* et qui n'en était guère plus que la répétition.

Ce fut avec son film suivant, *The Docks of New York,* que Sternberg montra quelle allait être désormais la mesure de son compromis avec les exigences commerciales d'Hollywood. Cette histoire d'un soutier sauvant du suicide une jeune prostituée lui permit (grâce au pittoresque du cadre du monde de la misère) de mettre en valeur sa virtuosité picturale et de souligner le contraste entre les personnalités de ses deux premiers rôles féminins : Betty Compson et Olga Baclanova. C'est dans l'étude de ces caractères féminins et de leurs justifications sexuelles (et ce dans des situations, il faut le dire, bien mélodramatiques) qu'il trouva un motif d'intérêt aussi bien pour lui que pour le grand public. Il y a évidemment bien d'autres metteurs en scène (1) qui ont introduit

(1) Citons surtout Ernst Lubitsch, Gustav Machaty et Edmond T. Gréville.



The Doks of New York (*Les damnés de l'Océan*), 1928 : Betty Compson et George Bancroft (à gauche).

la sexualité dans leurs films, mais l'érotisme de Sternberg, contrairement à celui des autres, est toujours en fonction directe de la couleur locale des lieux. Déjà, dans *The Salvation Hunters*, on retrouve ces deux éléments principaux : la plus grande partie de l'histoire se passe dans un bordel et Sternberg a saisi toutes les occasions de mettre en valeur le pittoresque et l'insolite des taudis. Il utilisa des décors identiques pour *The Docks of New York* et de façon encore plus magistrale car il avait à sa disposition toutes les ressources d'un grand studio. Ce faisant, il démontra qu'avec l'expérience sa virtuosité technique n'avait fait que progresser et que l'exploitation d'un érotisme assez terre à terre constituait son meilleur motif d'inspiration.

Le dernier film muet de Sternberg : *The Case of Lena Smith* passa presque inaperçu au milieu de l'agitation soulevée par l'avènement du parlant. Un certain nombre de critiques toutefois signalèrent son excellence. L'histoire située dans la Vienne de 1894 moquait la rigidité de l'esprit prussien et l'atmosphère du lieu et du temps étaient admirablement reconstitués. Sternberg utilisa pour la première fois dans ce film des éléments de stylisation très personnels tels que des décors entièrement peints en blanc sur lesquels les variations de ton étaient indiquées par des variations d'éclairage : des sources lumineuses étaient placées derrière les objets afin de donner à l'image une illogique mais riche gradation tonale. L'histoire des tribulations d'une jeune paysanne qui épouse un officier débauché, met au monde un enfant et finit par devenir servante dans la maison de ses beaux-parents était racontée de façon à fournir au réalisateur le maximum d'occasion de compositions picturales. Plusieurs séquences étaient remarquables : la fuite de Lena, par une nuit brumeuse, à travers un champ de blé entouré de barbelés; le parc d'attraction avec ses miroirs déformants et un extraordinaire voyage en bateau dans un « tunnel des horreurs » ; et surtout : l'éveil soudain à la tombée de la nuit d'un immeuble dont



L'Ange bleu, 1930 : Marlène Dietrich et Emil Jannings.

les locataires se tiennent par groupes dans une masse confuse d'escaliers et de balcons.

Le premier film parlant de Sternberg : *Thunderbolt*, fut une fois de plus une histoire de gangsters. Les dialogues étaient abondants et la plus grande partie de l'action se passait dans le quartier cellulaire d'une prison : il n'y avait pas grand'chose dans tout cela pour intéresser Sternberg, esthétiquement ou autrement. Du moins, le film était d'une réelle efficacité dramatique et utilisait habilement le son. Il ne faisait pourtant en aucune façon prévoir la richesse cinématographique de son prochain film, réalisé, pour la première fois depuis ses succès initiaux, non pas dans les studios de la Paramount mais en Allemagne.

Ne serait-ce que parce qu'il marqua les débuts à l'écran de Marlène Dietrich (1) — la plus extraordinaire personnalité de l'écran apparue depuis Garbo — on se souviendra de *L'Ange bleu*. Mais le film était particulièrement significatif en lui-même : à la fois comme étape de la carrière du réalisateur et parce qu'il rassura chacun sur les possibilités créatrices du film parlant. Jusqu'à *L'Ange bleu*, la plupart des films parlants étaient bavards et figés : la science et l'art des images portés par le muet à un degré supérieur d'expression semblaient oubliés. Avec *L'Ange bleu*, Sternberg démontra qu'un film parlant pouvait être réalisé avec autant d'imagination visuelle et de liberté de composition qu'un film muet. Sternberg fut d'ailleurs un des rares

---

(1) Marlène Dietrich avait déjà tourné dans *Princesse Ohlala* (1927), *Ce n'est que votre main Madame* (1928), *Le navire des hommes perdus* de Maurice Tourneur (1929) et *Three Loves*, sans être autrement remarquée. Elle avait presque abandonné l'idée de faire carrière dans le cinéma lorsque Sternberg la remarqua dans une pièce de Georg Kaiser : *Zwei Kravatten*.



Morocco (*Cœurs brûlés*), 1930 : Marlène Dietrich et Paul Porcasi.

grands cinéastes du muet qui ne pleura pas sa disparition; au contraire, il accueillit avec joie le contrôle supplémentaire sur ses films que lui donnerait la parole, sachant qu'il ne serait plus désormais à la merci d'accompagnements musicaux ou d'effets sonores plus ou moins heureux.

Quant à sa découverte de Marlène Diétrich pour *L'Ange bleu,* c'est sans doute un des événements les plus déterminants de sa carrière, car ses six films suivants, à l'exception d'un seul, furent réalisés autour des possibilités de cette actrice telle qu'il la voyait et quand, plus tard, il réalisa le meilleur de ses films parlants, ce fut encore à l'intérieur de ces possibilités. Le personnage de femme qui apparaît dans *L'Ange bleu* et se poursuit dans tous les films qu'il a tournés avec Marlène était entièrement sa création; il n'y a qu'à regarder ce qu'elle est devenue sous la direction d'autres réalisateurs : une exquise comédienne, pour voir clairement la différence. Marlène Diétrich, elle-même, dit : « Quand Sternberg me rencontra en Allemagne, je n'étais rien. Il crut en moi, me fit travailler et consacra tout son savoir, toute son expérience et toute son énergie à faire de moi une vedette. Il me transforma complètement. »

Les décors de *L'Ange bleu,* d'une étonnante unité et originalité de style, jouèrent un rôle important dans la création de ce monde spécifiquement Sternbergien, univers cinématographique où le réel inanimé est transmuté par l'imagination, projeté hors de ses limites naturelles et devient quelque chose de purement filmique jailli de l'esprit du réalisateur. Tous les éléments disparates : photographie, décors, costumes, jeu des acteurs, étaient minutieusement ordonnés en un tout cohérent. Ainsi, le film démontrait que Sternberg perfectionnait de plus en plus un style personnel et qu'il avait, malgré la permanente obligation de tenir compte des nécessités commerciales, découvert une voie qui l'intéressait.




De gauche à droite : Marlène dans *Dishonored* (*X 27*), 1931 ; et dans *Blonde Venus*, 1932.

Il revint ensuite à la Paramount, accompagné de sa découverte qu'il fit connaître au public américain avec *Morocco* (1). Dans ce film, Marlène joua de façon plus sobre et plus stylisée que dans *L'Ange bleu;* quant à Sternberg, il y exploita comme on ne l'avait encore jamais fait les possibilités formelles du cinéma. Il est étonnant de constater qu'avec un minimum de dialogues, d'effets sonores et de musique, Sternberg parvint à soutenir constamment l'intérêt dramatique et visuel (2). L'histoire, à la fois stupide et romantique, servit son propos : évoquer un lieu insolite peuplé de personnages extraordinaires jetés dans des aventures aussi mélodramatiques qu'érotiques. La technique du fondu enchaîné très lent, dont Sternberg fit presque sa marque de fabrique, était employée dans *Morocco* avec une virtuosité particulièrement brillante. Pour décrire le passage de Marlène d'un hôpital à un café arabe, il la montre d'abord marchant lentement entre une rangée de lits voilés de blanc puis, pendant que monte peu à peu le bruit de tambours indigènes, l'image se transforme progressivement en celle d'une femme voilée exécutant une danse étrange et lascive. La transition était ainsi réalisée avec le maximum de suggestivité. Ce sont des morceaux de ce genre, abondants dans l'œuvre de Sternberg, qui lui confèrent une qualité unique de voluptueuse poésie.

Dans le film suivant, *Dishonored,* tourné sur un scénario original de Sternberg, Marlène incarne une espionne qui tombe amoureuse de

---

(1) La version anglaise de *L'Ange bleu* ne fut projetée aux Etats-Unis qu'après *Moroco* et avec beaucoup moins de succès par rapport à ce dernier film.

(2) Aujourd'hui la partition musicale sert le plus souvent à ajouter une « émotion » que le film est incapable de susciter par lui-même. On dit souvent, en plaisantant, à Hollywood : « Attendez de le voir avec la musique ».



An American Tragedy, 1931 : Sylvia Sidney.

sa future victime et meurt en trahissant sa patrie. Ce fut pour elle l'occasion d'une grande variété de costumes et de travestis (thème cher à Sternberg) et, pour lui, de ressusciter une fois de plus l'atmosphère viennoise. En réduisant comme d'habitude l'histoire et les personnages à une suite d'éléments visuels abstraits, Sternberg ne réussit pas — et cela devait lui arriver souvent par la suite — à créer un climat émotionnel convaincant entre les deux héros, ce qui fait qu'en fin de compte, le sacrifice de l'espionne paraissait gratuit. Le danger de cette tendance de Sternberg à styliser le jeu des acteurs est d'en faire parfois des marionnettes inexpressives, ce qui peut être justifié lorsque la logique même du sujet n'exige pas un traitement plus humain, ce que justement *Dishonored* exigeait.



Shanghaï Express, 1932 : Marlène Dietrich et Clive Brook.



The Scarlett Empress (*L'Impératrice Rouge*), 1932 : Louise Dresser, Marlène Dietrich et Sam Jaffe.

Pour la réalisation d'*An American Tragedy,* d'après le fameux roman de Dreiser, il fut d'abord question d'Eisenstein quand il vint à Hollywood en 1931, mais les dirigeants de la Paramount préférèrent en fin de compte confier le sujet à un cinéaste avec lequel ils savaient où ils allaient, c'est-à-dire à Sternberg qui rédigea l'adaptation du livre en collaboration avec l'auteur dramatique S. Hoffenstein; il déclara qu'il ne croyait pas aux soi-disantes revendications sociales du roman et fit de la question sexuelle le principal moteur de l'histoire. Mais cette tragédie réaliste ne correspondait en rien au style de Sternberg et le film ne fut pas une réussite.

Revenant à Marlène, Sternberg tourna avec elle son plus grand succès commercial : *Shangaï Express.* Le jeu des acteurs et les dialogues



The Devil is a Woman (*La Femme et le Pantin*), 1935 : Marlène Dietrich et Lionel Atwill.



The Shanghaï Gesture (*Shanghaï*), 1941 : Victor Mature et Gene Tierney.

étaient plus lents et plus sophistiqués que jamais et les décors, sans aucun rapport avec la réalité, évoquaient habilement l'atmosphère censée chinoise. Placé devant le problème de faire d'un train ordinaire un élément dramatique, Sternberg fit peindre en blanc un train de style européen et l'orna de grands caractères chinois dorés. Une fois de plus il s'agissait d'un mélodrame exotique et érotique.

Banale et larmoyante histoire d'amour maternel que Sternberg refusa tout d'abord de diriger, *Blonde Vénus*, son film suivant, loin d'être indifférent quant à la mise en scène, est toujours intéressant et parfois émouvant.

Par la force et la pureté de son style, Sternberg fit des passages les plus communs des scènes originales et provocantes. Ce film marqua l'apothéose de la beauté de Marlène. On l'y vit — symbole de l'éternel féminin — sous les aspects les plus divers : modeste ménagère, mère sublime, élégante sophistiquée et demi-mondaine, entraîneuse, enfin vulgaire prostituée. Mais le plus important est la création de toutes pièces, dans le film, d'une Amérique spécifiquement sternbergienne, une sorte de portrait cinématographique personnel d'un pays que l'on ne peut comparer qu'à celui de Kafka. Indiscutablement, aucun autre film, ni avant ni après, ne fit un tel emploi de la « matière » américaine. Chaque décor était une projection stylisée et quasi abstraite de *l'idée* suggérée, par exemple, par l'appartement d'un chimiste, un café dans le Sud, une chambre d'hôtel, une boîte de nuit, une salle de tribunal, un tripot... etc... De plus, certaines séquences illustraient parfaitement le sens aigu du rythme de Sternberg; telle cette scène, vers la fin du film, où l'on voit Marlène marcher, hébétée, dans un asile de nuit faiblement éclairé; chacun de ses gestes et chacune de ses paroles sont littéralement « minutés » de façon à composer une progression inéluctable vers le coup de théâtre final.

Poursuivant son effort vers l'abstraction et la stylisation, sans se soucier autrement des goûts du public, Sternberg fit avec *The Scarlet Empress* un pas décisif en avant, supassant, sur le plan esthétique, tous ses films précédents. Pour raconter l'ascension de la grande Catherine au trône, Sternberg ne se soucia nullement de la vérité historique : il fit de son récit un magnifique poème visuel où la forme rythmique de chaque séquence correspondait à une forme musicale : scherzo, rondo..., etc. Les progrès « historiques » de Catherine étaient indiqués par des sous-titres, Sternberg voulant avant tout consacrer le film à montrer cette ascension d'une façon plus intime, comme l'éveil sexuel d'une jeune fille innocente : romantique au début, elle va de désillusions en désillusions, se durcit, prend enfin conscience de son pouvoir érotique et, s'appuyant sur cette force, se nomme elle-même impératrice. Sternberg réalisa chaque séquence de façon à raconter avant tout son histoire par des images; le dialogue, que sa remise aux acteurs sous forme de texte en bas de casse sans ponctuation réduisait à un dessin rythmique abstrait, fut la plupart du temps utilisé plus comme une contre-partie sonore que comme un texte significatif. Les décors du Palais étaient constitués par des parois faites de troncs d'arbres, percées de gigantesques portes ornées de dessins byzantins et entourées d'innombrables gargouilles de plâtre représentant des saints et des martyrs. L'ensemble n'était pas destiné à reproduire le véritable palais Peterhof mais à fournir à l'action une toile de fond particulièrement suggestive de son « climat ». Réciproquement, le jeu des acteurs était stylisé de façon à s'harmoniser avec l'esprit des décors.

Courant comme un fil conducteur à travers tous les films de l'association Marlène-Sternberg, le thème de la femme fatale, tel que l'entend la littérature romantique de la fin du 19e, trouve son épanouissement dans le plus brillant — et le dernier — film de l'association : *La Femme et le Pantin*, d'après le roman célèbre de Pierre Louys, où Marlène incarne Concha Perez, créature fière, paroxique, sadique, qui torture son vieil amant au delà du maximum de cruauté imaginable. Dans tous les autres rôles que lui avait donnés Sternberg, Marlène avait déjà ébauché ce concept de la femme fatale si bien défini par Mario Praz (1) : « Une femme fatale, sophistique et irréelle, dont le type se dessine avec Gauthier et Flaubert, s'épanouit avec Swinburne et se poursuit avec Walter Pater, Wilde, d'Annunzio... » Son rôle de *La Femme et le Pantin* venait tout droit de la littérature. L'exotisme de Sternberg (2) va de pair avec le thème de la femme fatale : l'un semblerait faux sans l'autre. La définition que donne Mario Praz de l'exotisme pourrait s'appliquer mot pour mot aux films de Sternberg : « ...l'exotisme tend par nature à une

---

(1) Mario Praz, *l'Agonie du Romantisme*.

(2) Les mots *exoticism* et *exoticist* reviennent souvent dans le texte original anglais de Curtis Harrington. Il est évident qu'il ne faut pas le prendre dans l'acception restreinte courante de la langue française. L'exotisme n'a pas ici un sens géographique, mais mental; il n'évoque pas des continents lointains sur la carte, mais la faculté de Sternberg de créer un « ailleurs » avec des éléments à première vue « situés », sa volonté de dépaysement, son désir de construction d'un univers cinématographique irréel, décadré et insolite. (N.D.L.R.).

sorte d'extériorisation artistique et sensuelle... il réussit à tel point à concrétiser une ambiance reculée dans le temps et dans l'espace que le créateur à l'illusion d'avoir vécu une existence antérieure dans cette ambiance... l' « exotique » invente des époques révolues et des pays lointains avec les vibrations de ses sens et les matérialise dans son imagination... il transfère l'accomplissement de ses désirs dans un monde idéal, un monde de rêves. » Et ce monde onirique ne fut jamais mieux incarné que dans l'évocation cohérente d'une Espagne fin de siècle et fantastique, imaginée pour *La Femme et le Pantin*. La séquence finale du film, qui est de l'invention de Sternberg (John Dos Passos figure au générique comme adaptateur mais laissa à Sternberg la paternité du scénario définitif) et dont le dénouement reste problématique jusqu'à la dernière minute, est une des plus subtiles et une des plus ironiquement ambiguës qui aient été portées à l'écran. Elle était soigneusement calculée pour avoir une certaine signification pour ceux qui avaient vraiment compris l'histoire et une autre signification pour ceux qui ne l'avaient pas comprise. Sternberg s'attendait évidemment à ce que le grand public américain adopte la seconde signification.

La Femme et le Pantin qui est certainement le meilleur film parlant de Sternberg, réunit toutes ses qualités de style, éparses dans ses films précédents et manifestées ici avec la maîtrise d'un artiste en pleine maturité et confiant en son pouvoir créateur. Les décors stylisés évoquaient avec magnificence l'atmosphère romantique d'une ville espagnole pendant le carnaval et les costumes de Marlène fantastiquement surchargés ajoutaient au caractère insolite et fatal du personnage de Concha (1). Chaque image était une admirable composition d'ombre et de lumière et le rythme du montage touchait à la perfection. Rétrospectivement, on peut dire aujourd'hui que ce film était en avance de plusieurs années sur son temps; échec total en 1935, il n'est pas sûr qu'il serait compris aujourd'hui par le grand public; il devrait néanmoins susciter l'admiration et la compréhension de la critique, qui lui furent refusées à sa sortie où il ne fut pas considéré comme autre chose qu'un film « agréable à regarder ».

The Scarlet Empress et *La Femme et le Pantin* furent tous deux des échecs commerciaux; ainsi, tout en s'engageant dans le compromis, Sternberg se retrouvait dans la même situation qu'en 1927 : il avait par trop manifesté son individualité et fini par mécontenter le public. Il lui fallait maintenant revenir en arrière, tenir compte à nouveau de ce qui pourrait plaire à la foule. Son premier soin fut d'annoncer la fin de son association avec Marlène Diétrich (2). Puis il quitta la Paramount et dirigea une adaptation de *Crime et Châtiment* de Dostoiewsky avec Peter Lorre. Privé de toutes les complexes subtilités du roman,

(1) Dans tous les films de Sternberg, Marlène joua au moins une scène en costume soit totalement masculin, soit suggérant le costume masculin. La qualité d'androgyne de Marlène, idéal érotique que l'on retrouve souvent dans les derniers ouvrages du romantisme décadent, fut toujours volontairement accentuée par Sternberg.

(2) Marlène annonça alors que sans Sternberg elle ne pourrait plus tourner; elle ne tarda pas à changer d'idée et interpréta *Desire* de Frank Borzage. Depuis, elle a joué sous la direction des réalisateurs les plus différents : Richard Bolesslavsky, Jacques Feyder, René Clair, Tay Garnett, Georges Lacombe, Billy Wilder, Alfred Hitchcock, etc...

le film n'était plus qu'une banale histoire policière truffée de quelques notations psychologiques. Les critiques du moment préférèrent la version française de Pierre Chenal. Vint ensuite *The King Steps out*, comédie musicale anodine interprétée par Grace Moore. En 1937, il alla diriger en Angleterre une adaptation d'un roman de Robert Graves, *I Claudius*, avec Charles Laughton dans le rôle principal. Tout allait bien lorsque le producteur, Alexandre Korda, trouvant que le film prenait un tour bizarre, décida brusquement d'arrêter le tournage. Sternberg déclara qu'il avait l'impression que ce film aurait été le meilleur de sa carrière. Deux ans plus tard, la Metro lui demanda d'examiner ce que l'on pouvait faire avec une nouvelle star : Hedy Lamar. Il commença un film avec elle, mais après dix-huit jours de tournage les dirigeants de la Metro avec qui il était en désaccord sur la façon de traiter le sujet, lui retirèrent la direction du film. Il termina son contrat en tournant une histoire de gangster sans intérêt : *Sergeant Madgen*. Finalement, en 1941, le producteur Arnold Pressburger, réfugié de guerre, offrit à Sternberg la possibilité de tourner *The Shangaï Gesture*, d'après une pièce qui fit sensation vers 1927.

La médiocrité de base du sujet ne permettait ni de construire un drame intéressant, ni de faire du bon cinéma. Malgré tout, l'histoire lui fournissant ce genre de cadre insolite peuplé de personnages de caractère avant tout érotique qui avait toujours été son meilleur motif d'inspiration, il réussit à faire un film plein de passages captivants.

Le désir de simplification de ce cadre était visible dans le décor entièrement peint en blanc de la salle de jeu (un bordel dans la pièce) et, sauf pour le début, le découpage était soigneusement étudié, axé sur le retour constant au leit-motif formel de l'histoire : la roulette, procédé qui rappelle l'emploi similaire de la drogue dans *The Salvation Hunters*. Pour la première fois, Sternberg créait le personnage d'un « homme fatal », réplique masculine de la « femme fatale », un rôle de mâle voluptueux, admirablement interprété ici par Victor Mature. Tous les acteurs jouaient d'une façon stylisée qui, malheureusement, donnait par moments l'impression d'une caricature; le film tendant toujours à la reproduction de la réalité, on comprend que, pour les acteurs habitués à jouer d'une manière simple, il soit difficile de se maintenir constamment à ce niveau d'abstraction créatrice. *The Shangaï Gesture* allait marquer la fin de la carrière de Sernberg, pour dix ans.

Cependant, voici qu'en 1950, il a réalisé deux nouveaux films à Hollywood : *Jet Pilot* et *Macao*. Il sera très intéressant de voir l'emploi qu'a fait Sternberg du technicolor dans *Jet Pilot*, l'histoire, hélas, a l'air dépourvue de tout intérêt. *Macao* ramène une fois de plus Sternberg à l'exotisme et à une mélodramatique histoire d'amour qui correspond mieux à son talent et qu'interprètent Jane Russell et Robert Mitchum.

On attend ces deux films avec une grande impatience, car Sternberg demeure un des seuls qui, à l'intérieur même des interdits commerciaux d'Hollywood, soit parvenu à réaliser des œuvres de qualité d'une extraordinaire personnalité. Pour celui qui connait la mesure sans cesse grandissante de ces interdits, l'œuvre de Sternberg représente un geste admirable d'arrogance créatrice. Cela force notre admiration et notre respect.

Curtis Harrington.

(Traduction d'André Rossi)

JOSEF VON STERNBERG

Josef Von Sternberg, né à Vienne (Autriche), le 29 mai 1894, débute dans le *cinéma* comme monteur à la World Company, à New York. Peu avant l'entrée en guerre des U.S.A, il est assistant de William A. Brady, directeur général de la World Company. Pendant la guerre, il est dans les services de transmission. Finalement, il devient assistant-réalisateur et travaille notamment avec Lawrence Windon, Emil Chautard, Wallace Worsley, Roy William Neil, aux U.S.A. ou en Angleterre. En 1925, il réalise son premier film.

FILMOGRAPHIE

1925 : THE SALVATION HUNTERS. Scénario : Sternberg. Opérateur : Edward Gheller. Interprétation : George K. Arthur, Georgia Hale, Otto Matiesen, Stuart Holmes.

1926 : THE EXQUISITE SINNER. Scénario : Sternberg et Alice Miller. Opérateur : Maximilian Fabian. Interprétation : Conrad Nagel, Renée Adorée, George K. Arthur.

1926 : THE SEA GULL : scénario : Sternberg. Opérateur : Paul Ivano. Interprètation : Edna Purviance, Eve Southern, Gane Whitman.

1927 : UNDERWORLD (LES NUITS DE CHICAGO), Scénario : Robert N. Lee. Opérateur : Bert Glennon. Interprètation : Clive Brook, Evelyn Brent, George Bancroft.

1927 : THE LAST COMMAND (CREPUSCULE DE GLOIRE). Scénario : John S. Goodrich. Opérateur : Bert Glennon. Interprètation : Evelyn Brent, Emil Jannings, William Powell.

1928 : THE DRAG NET. Scénario : Jules Furthman. Opérateur : Harold Rosson. Interprètation : George Bancroft, Evelyn Brent, William Powell, Leslie Fenton.

1928 : THE DOCKS OF NEW YORK (LES DAMNEES DE L'OCEAN). Scénario : Jules Furthman. Opérateur : Harold Rosson. Interprètation : George Bancroft, Betty Campson, Olga Baclanova, Gustav von Seyffertitz.

1929 : THE CASE OF LENA SMITH. Scénario : Jules Furthman. Opérateur : Harold Rosson. Interprètation : Esther Ralston, James Hall, Gustav von Seyffertitz.

1929 : THUNDERBOLT (LA RAFLE). Scénario : Charles Furthmann. Dialogue : Herman J. Mankiewicz. Interprétation : George Bancroftt. Richard Arlen. Fay Wray, Tully Marshall.

1930 : THE BLUE ANGEL (L'ANGE BLEU). Scénario : Carl Zuckmayer et Karl Volmoeller. Opérateur : Gunther Rittan et Hans Schneeberger. Décors : Otto Hunte. Musique : Friedrich Hollander. Interprètation : Emil Jannings, Marlène Dietrich, Rosa Valetti, Hans Albert, Kurt Gerron.

1930 : MOROCCO (CŒURS BRULES). Scénario : Jules Furthman. Opérateur : Lee Garmes. Interprètation : Gary Cooper, Marlène Dietrich, Adolphe Menjou, Paul Porcasi, Eve Southern.

1931 : DISHONORED (X 27). Scénario : Daniel N. Rubin. Opérateur : Lee Garmes. Interprètation : Marlène Dietrich, Victor Mac Laglen, Warner Oland.

1931 : AN AMERICAN TRAGEDY. Scénario : Sternberg et Samuel Hoffenstein d'après le roman de Dreiser. Opérateur : Phillips Holmès. Interprétation : Sylvia Sydney, Frances Dee, Irving Pichel.

1932 : SHANGAI EXPRESS. Scénario : Jules Furthman. Opérateur : Lee Garmes. Interprètation : Marlène Dietrich, Clive Brook, Anna May Wong, Warner Oland, Eugène Palette, Emil Chautard, Gustav von Seyffertitz.

1932 : BLONDE VENUS. Scénario : Jules Furthman et S.K. Lauren. Opérateur : Bert Glennon. Interprètation : Marlène Dietrich, Herbert Marshall, Cary Grant, Dickie Moore, Rita La Roy, Sydney Toler.

1932 : THE SCARLET EMPRESS (L'IMPERATRICE ROUGE). Scénario : Manuel Komroff. Opérateur : Bert Glennon. Décors : Hans Dreier, Peter Ballbusch et Richard Kollorz. Costumes : Travis Benton. Interprétation : Marlène Dietrich, John Lodge, Sam Jaffe, Louise Dresser, Aubrey Smith.

1935 : THE DEVIL IS A WOMAN (LA FEMME ET LE PANTIN). Scénario : John Dos Passos. Opérateurs : Sternberg et Lucien Ballard. Décors : Hans Dreier. Costumes : Travis Benton. Musique : Ralph Rainger. Interprètation : Marlène Dietrich, César Romero, Lionel Atwill, Edward Everett Horton, Tempe Pigott.

1936 : THE KING STEPS OUT (SA MAJESTE EST DE SORTIE). Scénario: Sidney Buchman. Opérateur : Lucien Ballard. Musique : Howard Jackson. Interprètation : Grace Moore, Franchot Tone, Walter Connoly, Herman Bing.

1936 : CRIME AND PUNISHMENT. (REMORDS). Scènario : S.K. Lauren et Joseph Anthony. Opérateur : Lucien Ballard. Musique : Louis Silvers. Interprètation : Edward Arnold, Peter Lorre, Marian Marsh, Tala Birell.

1937 : CLAUDIUS : film inachevé. Scénario : Sternberg. Opérateur : Georges Perinal. Décors : Vincent Korda. Interprétation : Charles Laughton, Merle Oberon, Flora Robson, Robert Newton.

1939 : SERGEANT MADDEN (AU SERVICE DE LA LOI). Scénario : Wells Root. Opérateur : John Seitz. Interprétation : Wallace Berry, Alan Curtis, Laraine Day, Tom Brown.

1941 : THE SHANGHAI GESTURE (SHANGHAI). Scénario de Sternberg en collaboration avec Geza Herczeg, Karl Vollmoeller, Jules Furthman. Opérateur : Paul Ivano. Musique : Richard Hageman. Interprétation : Gene Tierney, Walter Huston, Victor Mature, Ona Munson, Phyllis Brooks, Albert Basserman, Maria Ouspenskaya, Eric Blore.

1944 : THE TOWN, documentaire réalisé pour le ministère de la guerre sur commande du Gouvernement. Scénario : Joseph Krumgold. Opérateur : Larry Madison.

1951 : JET PILOT : Scénario : Jules Furthman. Costumes : Michael Woulfe. Interprètation : John Wayne, Janet Leigh.

1951 : MACAO. Scénario : Bob Williams et Robert Schoenfeld. Costumes : Michael Woulfe. Interprétation : Robert Mitchum, Jane Russell.



Norman Mac Laren

ou

Le Cinéma du XXIe Siècle

par JEAN QUEVAL

Nous connaissons l'écriture automatique de feu Raymond Roussel, ainsi que le rôle dans le mécanisme de l'imagination des taches écrasées, principe qui se rapproche de l'usage du plomb fondu dans l'eau, sources diverses de formes imprévisibles. Les techniques modernes apportent à ces procédés des variantes d'envergure, dont le dessin direct sur film n'est pas le moindre. Il convient toutefois d'être lucide dans le jugement de ces expressions difficilement contrôlables, car écriture automatique, taches ou plomb n'apportent en fait de poésie, peinture ou sculpture que des approximations suggestives.

L. D.

« Il y a, dit Cocteau, le cinéma et le cinématographe ». Peut-être dirait-on plus simplement les mêmes choses si l'on disait qu'il y a le ciné et le cinéma. Puis, il y a, dit Claude Mauriac, la spécificité du cinéma. Où, quand, comment ? Je vois bien la spécificité du ciné, c'est-à-dire du mauvais cinéma. N'importe quel western de catégorie B, échoué sur le continent, parmi le Coca-Cola et les paquets de Camel, doublé sur un ton d'*Ambigu* délavé, projeté dans n'importe quelle salle de n'importe quelle banlieue, est interchangeable avec n'importe quel autre western de même catégorie pareillement doublé, pareillement projeté dans n'importe quelle salle de n'importe quelle autre banlieue. C'est la triste spécificité du ciné. Mais la spécificité du cinéma gît-elle, Claude Mauriac, en Emile Cohl, en Mack Sennett, en Greta Garbo, en Eisenstein ou en Zavattini ? Je suis bien sûr que nous n'aimerions pas tant le cinéma s'il n'était toutes ces tentatives, ce rendez-vous multiple, ce nœud de contradiction, s'il n'était libéré des canons fixes, s'il n'était pas lié qu'à la seule invention scientifique, qui bouscule et renouvelle, s'il n'était plusieurs visages et celui même

de l'inconnu, s'il n'était le devenir et le contraire de la spécificité. Ce couplet décousu pour présenter Norman Mac Laren, un individu qui n'est cinéma spécifique que d'assez loin, dont les travaux fixent le point extrême de la recherche filmique, en même temps qu'ils annoncent et amorcent ce qu'on nommera sans doute le néo-cinéma.

Now is the time, A round is a round, les deux films qu'il a réalisés pour le festival de Grande-Bretagne, font le point de ses recherches et des recherches d'autrui, et préfigurent les quelques distractions qui rendront peut-être un peu de joie de vivre à une planète habitée par de tristes obsessions. Ces deux grands petits films sont :

a) peints directement sur pellicule pour la bande images;

b) de même pour la bande sonore (c'est-à-dire que la musique est synthétique) ;

c) en couleurs;

d) stéréophoniques (c'est-à-dire que le son vient de différents points de la salle) ;

e) stéréoscopiques (c'est-à-dire pourvus des propriétés du relief).

Je me propose de parcourir à rebours l'itinéraire de Mc Laren. Si nous commençons donc par ce point d'aboutissement provisoire, nous voyons qu'une salle spéciale a été érigée sur la rive sud de Londres, où s'est tenu le plus saisissant du festival britannique, afin de permettre l'audition stéréophonique de ces films. Nous voyons aussi que le relief est obtenu grâce aux lunettes stéréoscopiques. Ni l'une ni l'autre chose n'est neuve dans son principe. Nos pères savaient déjà, grâce à de telles lunettes, comment conférer le relief à des vues fixes. Le procédé, dit des anaglyphes, fut ensuite utilisé au cinéma et au music-hall. Il a fait depuis lors l'objet de recherches plus approfondies, aux Etats-Unis notamment. Aujourd'hui, Mc Laren peut faire apparaître, à travers ces lunettes, couleurs et relief. Quand à la stéréophonie, elle a été expérimentée naguère, à la radio, par Philips, aux Pays-Bas, et elle a fait, elle aussi, l'objet de nouvelles recherches, en particulier américaines.

Ce qui est neuf à part entière, c'est d'avoir ajouté stéréoscopie et stéréophonie aux autres recherches, et d'avoir conjugué en une éclatante synthèse tout le cinéma expérimental.

Norman Mc Laren n'a pas non plus été le seul chercheur en matière de films sans camera. Mais le point d'invention et de synthèse lui appartient, de pair avec le précurseur allemand Pfenniger.

Dots, Loops, Hen hop — trois films réalisés pour le *National Film Board of Canada* — sont, comme *A round is a round* et *Now is the time,* peints directement sur pellicule, piste images et piste sonore. Pfenninger avait, dès 1930, réalisé un film intitulé *Tonende Handschrift* (L'écriture sonore), grâce à l'enregistrement photographique de *sons dessinés.* Les Russes s'intéressèrent sporadiquement au même procédé et les Américains l'ont re-découvert récemment. Mais à Mc Laren revient le mérite de l'avoir perfectionné, exploité, fait entrer dans la conscience commune. Il a mis au point, à la vérité, deux procédés différents, dont l'un prolonge celui de Pfenninger. Un mot sur la technique est peut-être nécessaire ici.

On n'apprendra pas aux lecteurs des *Cahiers du Cinéma* que la piste sonore consiste en une étroite bande de tracés noirs et blancs qui s'inscrivent, lors de l'enregistrement, en marge de la piste images. A la projection, le dessin est reconverti en courant électrique, lui-même transmué en musique par le

haut-parleur. L'invention propre de Mc Laren, c'est d'avoir renoncé à l'enregistrement et d'avoir inscrit, directement sur cette étroite bande de pellicule, une musique synthétique, libérée de la nécessité expérimentale comme des lois ordinaires de l'acoustique. Ce procédé ne se prête guère aux sons soutenus, ni aux reprises de la ligne mélodique. Il excelle dans le son court, sec, percutant, qui gratte l'oreille, avec des reprises cocasses et des temps morts, dans les rythmes rapides, savants même, mais dépourvus de souffle. Le second procédé est celui même de Pfenninger. Les éléments de l'onde sonore sont dessinés sur des cartes et photographiés ensuite par l'appareil animateur. Il est de la sorte possible de réaliser une musique synthétique continue. C'est à cette méthode que Mc Laren s'est arrêté le plus souvent depuis qu'il l'a perfectionnée. *Now is the time* a été réalisé à partir d'elle. En revanche, *Dots, Loops, Hen hop, A round is a round* sont conçus selon la technique sans cartes intermédiaires, et prêchent la musique synthétique discontinue.

Cette musique donne le rythme, le ton, le style. C'est à l'image, c'est aux couleurs de se plier à elles. *Dots, Loops — points, courbes —* soulignent les gags de cette musique, ou les font quelquefois, en conférant le sel à ce qui, oralement, laisserait un peu stupéfié. Mc Laren a fait, au printemps dernier, à Bacharach, lors des rencontres franco-allemandes, l'expérience de projeter le son seul. Par là, peut-on voir mieux l'irradiant apport comique de l'image, pourtant disciplinée en synchronisation stricte. Les courbes vert réséda apparaissent, s'enfuient, se nouent de douleur ou de joie, caracolent, font trente petits tours sur fonds orange. Elles jouent entre elles à cache-cache, et elles jouent aux quatre coins avec l'écran, qui n'a jamais été *si utile, ni à pareille* fête. Les points renouvellent la performance, avec une plus riche symphonie des couleurs et un auteur plus allègre de n'être pas gêné par la nécessité de faire des courbes. Les gags de *Hen hop* ne sont, par comparaison, que semi-abstraits. C'est l'histoire d'une poule qui court après sa tête sans cesser de pondre (peut-être par un effet de frayeur accélérée).

Le *film sans caméra* paraît être une obsession récurrente du petit inventeur cinéphile. Un critique allemand a déclaré à Bacharach qu'il avait inventé la chose sans connaître Mc Laren. Inventé est douteux. Il ne nous montra pas ses films, la pellicule s'était cassée. Mc Laren lui-même a connu ces tracas tout au début de sa carrière, quand il était jeune étudiant aux Beaux-Arts, à Glasgow. C'était pour lui la compensation de son impécuniosité, le plus court chemin vers le cinéma. A quelques semaines de Bacharach, chez moi, à Rouen, j'appris qu'un fils de boutiquier photographe avait, sans rien connaître des expériences parallèles, dessiné sur pellicule un ballet d'allumettes. Mais le plus notable prédécesseur de Mc Laren est un autre britannique, un peintre surréaliste australien, Len Lye, dont un film au moins, *Colour box,* a fait le tour du monde, à travers les ciné-clubs. L'un et l'autre — Len Lye d'abord, puis Mc Laren l'y rejoignit — appartinrent au groupe rassemblé par l'Ecossais *John Grierson,* celui des documentaristes financés par le Ministère des Postes — *General Post Office* — de Grande-Bretagne. De ce groupe est né la préoccupation sociologique du cinéma, puis, en 1940, par osmose avec les œuvres de fiction, l'école britannique. Len Lye et Mc Laren y portaient, en humbles chercheurs amusés, l'étendard de l'art abstrait. Quand John Grierson alla fonder l'*Office Canadien du Film,* il emmena Mc Laren. C'est là que celui-ci a perfectionné les travaux de son compère et les siens propres. Le film sans caméra commençait sa carrière.

Une seule servitude : la nécessité d'exécuter vingt-quatre images par seconde. Pour le reste, un seul artiste y suffit, au lieu que le dessin animé, avec ses intervallistes, son personnel de forçats, sa complication insensée, se fait au rebours de l'art de divertissement qu'il veut être. Parallèlement, le dessin animé — celui qui passe par l'étape de la photographie — investit des sommes telles qu'il est condamné à quêter, comme le film de prise de vues directe, sa rentabilité sur la mappemonde, c'est-à-dire à rechercher le succès dans la médiocrité monotone et pré-établie. Son économie trahit sa mission. C'est le contraire avec le film sans caméra dont le dessin est fixé par Mc Laren à l'encre de Chine ou à la peinture cellulosique. Il rend le cinéma à l'artiste et à l'homme.

Serge Alexeieff, Russe réfugié au Canada, est l'autre initiateur de Mc Laren. Son film le plus connu, *Une nuit sur le Mont-Chauve,* d'après Moussorgsky, est réalisé selon la technique, amusante, si l'on veut, mais à ce qu'il semble au profane, épouvantablement fastidieuse, de la table d'épingles. On ajoute et retire à loisir les têtes d'épingle. Sa *Nuit sur le Mont-Chauve,* suite de gravures animées, est une curiosité qui n'a guère suscité d'émules. Au Canada, il est le co-auteur, avec Mc Laren, des célèbres *Chants populaires.* Le mérite de ce film, réalisé selon la même technique, est de l'ordre du divertissement en commun plutôt que de l'art. Il est assez extraordinairement suscitateur de méchantes vocations musicales. Au premier festival cannois, Altman dirigeait, d'une basse insoupçonnée, le chœur des spectateurs qui, au refrain, reprenaient avec le film les paroles de vieux airs canadiens français :

C'est l'aviron qui nous mène, mène, mène...
C'est l'aviron qui nous mène en haut...

cependant que chaloupait la barque sur l'écran, en un rythme assuré et viril, vers un ciel étoilé. J'ai eu la bonne chance de faire une semblable expérience à l'Ecole Normale de Saint-Cloud. Tous les causeurs de ciné-clubs devraient bien dégeler préalablement leur auditoire en leur projetant les *Chants populaires.* Ce film a encore le mérite d'une étonnante netteté de la palette noire, blanche et grise. Mais je préfère *Cadet Roussel,* œuvrette de la même série, mais en couleurs. La couleur a probablement tué le procédé d'Alexeieff, bien que disposant d'une nouvelle table d'épingles à têtes colorées.

Mc Laren, partant de cette technique, a réalisé un film expérimental qui a pour principal mérite de témoigner sur ses conceptions de l'art abstrait. De passage en Allemagne, il « découvrit » *L'Ile des morts,* de Böcklin, espèce de composition métaphysique absolument hideuse. Il voulut s'efforcer de marquer ce que furent peut-être les étapes de son élaboration et, pour compter une supériorité théorique sur le dessin animé, il voulut introduire des modifications au premier plan d'ombres et de couleurs, que le dessin animé proprement dit ne pratique que sur le décor. Cette tentative est intitulée *A little phantasy.* Pour lui donner son plein sens, il faut la rapprocher de ce que Mc Laren a déclaré à Simone Dubreuilh à Bacharach :

« A mon avis, l'évolution d'une seule peinture est, du point de vue cinématographique, plus intéressante que l'évolution d'un peintre à travers l'ensemble statique de ses œuvres. L'évolution devient alors une fin en soi... » (*L'âge du cinéma,* n° 3).

C'est bien le précepte qu'il a commencé d'appliquer à sa création propre. On y peut voir l'une des lignes de définition de ce qui pourrait être un art du XXIe siècle.



Un dessin inédit de Mac Laren.

La poulette grise — sur une autre chanson du folklore canadien français — emprunte encore à Alexeieff l'unité du motif musical pré-existant, celle du motif visuel, ainsi qu'une certaine fixité consubstantielle au genre. Mais la couleur — la couleur insensiblement animée, sur un dessin immuable — donne au film tout son sens. Nous débouchons dans encore un autre domaine de l'expérimentation filmique. A travers tout le film, il n'y a que deux ou trois cadrages dont un — la poule qui pond — est le leitmotiv fixe de tous les couplets. Chaque couplet est, comme l'exigent les paroles, illustré dans une tonalité différente. Au couplet de la poulette bleue, la poulette est bleue en effet, mais insensiblement change de ton. Puis voici naître, au terme de la transition, la poulette rouge. Tout le film est un indicible fondu enchaîné. Mc Laren modifie donc la couleur au lieu du dessin; le mouvement est introduit par une succession de travellings verticaux, avant et arrière, qui approchent l'illusion du relief. On est ici dans une esthétique naïve et populaire, à l'autre extrémité de l'univers plastique propre à l'auteur. Mais il était difficile d'illustrer de façon plus charmante une innocente bleuette du folklore.

Puis l'on rejoint Len Lye et l'art abstrait. *Fiddle dee dee, Caprice musical, Stars and Stripes* sont des bandes dessinées sur pellicule d'après la musique préexistante, mais une musique qui sollicite la liberté de l'illustrateur. Pour *Stars and stripes*, l'hymne américain, toute une géométrie folle attaque l'écran, la palette se déchaîne. *Fiddle dee dee* est une gigue, ou une ballade, un air lancinant et berceur, qu'on pourrait croire composé pour cornemuses, et joué pour le film sur une aigrelette musique à deux instruments, violon et de dee (?). Le soutien visuel a cette richesse de texture et cette sûre allégresse qui lui donnent la primauté sur le prétexte sonore. *Caprice musical* est peut-être plus proche de l'abstraction géométrique, du ballet concerté.

Le film abstrait, qui aboutit présentement à Mc Laren et passe par Len Lye, est né de la *Symphonie diagonale* du peintre suédois Viking Eggeling. Cette

tentative, entreprise au temps du muet, est de celles qui affirment les propriétés temporelles — rythmiques et mélodiques — du film : mais elle a laissé place aux développements postérieurs, et, loin d'interdire la collaboration de la musique qu'est le film avec la musique elle-même, lui a le premier ouvert la voie. Puis l'Allemand Hans Richter — aujourd'hui fixé aux Etats-Unis — ajoute le gag surréaliste. Il est peut-être le seul cinéaste de prise de vues directe qui se soit parfaitement libéré de la servitude réaliste. Le film où, avec des bourgeois et des melons, un combat de bourgeois et de melons (melons-chapeaux), il introduit un ballet de gags, au point de maîtriser le hasard objectif, et de faire, sur un prétexte surréaliste, la farce la plus concertée, est inoubliable. Peut-être fait-il, entre autres, la preuve indirecte qu'il n'y a pas d'écriture automatique au cinéma. Mais les frères Fischinger sont plus clairement les ancêtres de Mc Laren. Leurs films illustrent des classiques du XIXe, allemands ou russes. Ils sont inégaux. Hans paraît bien avoir été le plus doué des deux : il a disparu en Russie, au cours de la dernière guerre. Oscar s'est fixé aux Etats-Unis. Il est, sauf erreur, l'auteur de la première séquence de *Fantasia.* En Allemagne, ils ont travaillé ensemble ou séparément. Oscar paraît avoir été le premier à se servir de la couleur, avec un goût douteux, et des correspondances entre la musique et la palette qui déroutent plutôt qu'elles ne séduisent. Les meilleurs travaux portent la signature des deux frères. Ils sont en noir et blanc, d'une haute conscience, visiblement, et d'une perfection presque scientifique. Par contraste, Len Lye et Mc Laren définissent une école anglo-saxonne. Ils apportent la moindre solennité et la plus grande gentillesse, la joie de vivre plutôt que l'art. Ils renoncent aux classiques pour les airs populaires ou le jazz. Ils préfèrent le prétexte musical, soit de leur composition (musique synthétique de Mc Laren), soit emprunté au folklore, soit le jazz, à la rigoureuse illustration de symphonies consacrées. La logique comme l'avenir du genre paraissent être de leur côté; en tout cas, seul, aujourd'hui, Mc Laren prolonge ces recherches d'une manière systématique, et la marche, comme on sait, se démontre en marchant.

C'est ici qu'il faut situer l'importance de l'*Office Canadien du Film.* Nous avons peu de patience pour ces oiseaux pédants de ciné-clubs qui situent l'avant-garde dans le muet, c'est-à-dire dans le passé, et qui sont comblés par la vision probablement oubliée d'ailleurs, mais elle leur permet de bulliférer — d'un Fischinger méconnu. Ces collectionneurs maniaques, ces jeunes gens attardés, ces intrépides cinéphiles, causent comme l'arrière-grand-père. Oscar Fischinger, après tout, fait de la confiserie chez Disney; Hans, autant qu'on le sache, n'est plus. Au lieu que Mc Laren travaille chaque jour, réalise film après film, pour une audience internationale chaque jour accrue, et considérable au Canada même. Ainsi gagne-t-il dès aujourd'hui des couches nouvelles au cinéma de demain. Cela lui est rendu possible par l'Office fondé par Grierson et que finance l'Etat canadien, lequel, comme l'Etat britannique, comme aussi, certes, l'Etat russe, porte intérêt à la création et à la recherche cinématographiques (l'Etat français aussi, avec de moindres crédits et comme à la sauvette). Certes, il le fait pour des raisons d'enseignement et de propagande; mais je ne vois pas qu'il faille lui faire grief d'une propagande surtout entendue pour la dissémination éducative et culturelle, pour l'information, au sens extensif du mot, d'un pays continental demeuré primitif en quelque mesure, par la dispersion de la population et la morphologie économique. Pourquoi, cependant, financer les travaux de Mc Laren, ces menues merveilles, ces films de deux à huit

minutes, qui ne diffusent et n'enseignent rien, si ce n'est la joie de vivre ? Ces pilules d'opium ? Simplement pour alléger des programmes sévères, pour faire chanter en commun, pour créer l'atmosphère. J'ajouterais, sans intention irrévérencieuse pour une entreprise admirable, que, à travers ce que j'ai pu voir des documentaires canadiens (réserve faite de quelques réussites, surtout en matière d'enseignement cartographique), c'est Mc Laren qui est, en réalité, non point l'adjuvant, mais l'essentiel. De tout ceci naissent deux observations capitales :

Le cinéma expérimental s'ensable périodiquement, fait l'objet de découvertes mort-nées, reprises par hasard, ailleurs, des années plus tard. Il ne progresse et n'est à lui-même son tremplin, il ne se survit, ne s'impose et ne sert, *il n'est le septième art, que là et quand il est soutenu par une institution qui* lui donne le financement et l'audience. Secondement, il se trouve — nul étonnement, du reste — que ce mécenat cinématographique, qui assure la meilleure continuité du septième art, c'est-à-dire ses seules chances de renouvellement et de progrès, est à ce jour le fait exclusif des Etats — Grande-Bretagne, U.R.S.S., Canada, pour me répéter, et j'avais oublié le petit Danemark. Louer Mc Laren comme un autre Fischinger, et s'en tenir là, c'est donc verser dans les querelles mortes des pédants. Mc Laren est incompréhensible sans les deux institutions fondées par John Grierson, sans le *Crown film unit* britannique d'abord, sans ensuite le *National Film Board of Canada*, c'est-à-dire sans le mécenat d'Etat et sans les institutions.

Toujours dans l'ordre sociologique. Le film sans caméra est une découverte capitale, on l'a compris, en ce qu'il y suffit du créateur unique, l'artiste-artisan, comme au temps de Méliès et de Raynouard. J'ai mentionné le ballet d'allumettes de mon Rouennais. Un de ces jours, vous verrez le premier film de Chris Marker, un poème à la gloire des chats. Ces tentatives annoncent — espérons-le fortement, du moins — le décès du film de première partie sur les vacances en canoë ou sur la conserve du petit pois. Il se peut bien que les plus doués des artistes de demain peignent et composent sur pellicule, pour la gloire de l'art abstrait et pour sa plus grande diffusion. Pour la réconciliation des masses avec l'époque; pour l'avènement, peut-être, de la modernité. La décentralisation y contribuera. Je vois fort bien une école normande, une école écossaise, une école provençale, qui peu à peu nettoieront l'écran des interchangeables lavasses doublées. Je rêve, sans doute, mais je rêve, je crois, ce qui veut être. Il faut aider, n'est-ce pas, à ce que soit ce qui veut être. D'autre part, le film sans caméra, c'est le moindre investissement financier. C'est donc cent problèmes d'enseignement et de prophylaxie sociale qui pourront être traités par lui à peu de frais (d'autres, bien sûr, ne pourront être abordés que par la prise de vues). On signale respectueusement la chose au Musée pédagogique, qui est à l'origine de quelques œuvres utiles et de beaucoup de tristesses.

Donc, au début de 1949, une mission sanitaire de l'Unesco s'embarqua pour la Chine. Elle était dirigée par une doctoresse anglo-saxonne et par un Chinois qui joua, somme toute, le rôle de directeur artistique. Cette mission se fixa en Chine occidentale : quartier général à Pehpei, centres d'activité dans deux villages, Huang Ke Chen et Shih Tre Hsiang (un laboratoire fut plus tard installé à Hsich Ma Ch'ang). Partant de ces deux villages, la mission rayonna parmi les hameaux avoisinants. Il s'agissait d'enseigner à la population les bienfaits de la vaccination contre la variole, les précautions à prendre contre la cécité, et généralement les règles d'hygiène élémentaire. Se méfier des mouches et de l'eau contaminée, se laver les mains, ne pas se servir de la ser-

viette d'autrui. La mission avait deux tâches à accomplir : l'une proprement médicale, l'autre, en appui de la précédente, était de propagande, ou pour mieux dire d'information. Elle fut confiée à des artistes chinois. Tout un matériel visuel fut employé. Peintures exposées sur chevalet, albums, calendriers en couleurs, films de vues fixes et films montrant la vaccination, dans ce cas d'un déroulement lent. La mission rencontra une population superstitieuse et obstinée comme sont obstinés tous les paysans du monde. Elle apprit autant sur la psychologie chinoise que son audience sur la variole, la cécité et l'hygiène élémentaire. Elle dut recruter ses porte-paroles parmi les Chinois eux-mêmes, de préférence ceux qui possédaient le dialecte du lieu, et ceux aussi qui comprirent qu'il ne fallait pas heurter les guérisseurs de front, ni les édits de la religion régnante. Ce fut un triomphe pour elle d'entendre un beau jour un vieux sage déclarer à peu près : « Ces types ont la phobie des microbes. Mais pourquoi pas ? Ça n'empêche pas d'implorer Bouddha, et l'on verra bien si ça sert à quelque chose ». La mission apprit encore que les Chinois se dérangeaient pour voir une femme docteur; que la vaccination, sur la place du village, le jour du marché, était promise à plus de succès que le traitement solitaire en clinique; qu'il est difficile de faire admettre des précautions à l'automne pour une maladie, la variole, qui se déclare au printemps; ainsi de suite. La mission établit encore un traitement de vingt et un jours contre la cécité. En août de la même année, Mc Laren arriva.

Il enseigna aux jeunes artistes chinois à faire des films sans caméra. Ils en firent en effet un assez grand nombre. Des films de 35 mm de vingt à soixante-dix plans, certains en blanc et noir, d'autres en couleur. Dix-sept sont en vente, d'autres seront mis en vente plus tard. La mission avait trouvé sa meilleure agence de propagande. Certains de ces films sont réalisés sur pellicule claire, d'autres sur pellicule noire; ils sont dessinés, peints ou gravés; la plume, le stylet, le pinceau, la brosse sont les instruments de ces artistes. Cent combinaisons techniques sont possibles entre ces divers procédés. Pour l'obtention de la couleur, on peut travailler directement sur l'original; mais alors impossible de tirer des copies. Si l'on veut des copies, il faut faire le film en noir et blanc, photographier et colorer le négatif. Les sujets ont l'élémentaire simplicité d'une fable morale. Par exemple : Deux jolies jumelles. L'une fut vaccinée, l'autre non. L'autre attrapa la variole. Moralité : les parents sages font vacciner leurs enfants. J'ai vu plusieurs de ces films. Ils sont charmants. La progression est dépouillée, lente et persuasive. La minutie du détail significatif est jointe à la netteté du trait. On pense à ces japoneries qui décorent les paravents oubliés qu'on trouve dans toutes les familles françaises. Ajoutez l'unité du motif et la stylisation vigoureuse. Le ton est d'une familiarité assez noble. Mais, le 2 décembre 1949, surgirent les armées comunistes. Il y eut trois grands jours de détente et de célébrations. Le contrat de la mission, en tout cas, expirait. Environ 20.000 Chinois avaient vu les films réalisés à l'initiative de Mc Laren. Au début de l'année 1950, l'Unesco s'efforça d'obtenir des autorités nouvelles que l'expérience fût prolongée. Tous les gouvernements en guerre écartent de leur chemin tout ce qui n'est pas de la guerre : les pourparlers n'aboutirent pas. Cette expérience est relatée par une brochure de l'Unesco, *The healthy village*. Si quelque artiste se met en tête, à la suite de cette étude, d'entreprendre à son tour des films sans caméra, il fera bien de se la procurer. Norman Mc Laren y prodigue les renseignements les plus précis.

JEAN QUEVAL

P. S. — Lire dans *L'Age du Cinéma*, n° 3, l'excellent portrait de Mac Laren, tracé par Simone Dubreuilh. (N.D.L.R.)

LETTRE DE NEW YORK

par

HERMAN G. WEINBERG

New York, Octobre 1951.

Sept nouveaux films américains ce mois. Si je désignais le meilleur, vous penseriez immédiatement que c'est un bon film. Ce n'est, hélas ! pas le cas. Chacun d'eux a ses qualités, mais aucun n'est de grande valeur. On comprend mieux devant le niveau moyen des films présentés combien privilégiées sont les positions d'un Billy Wilder ou d'un Joseph L. Mankiewicz. Le temps est révolu où Hollywood abondait en grands cinéastes. Aujourd'hui, les films sont l'œuvre des producteurs bien plus que des réalisateurs. Le cinéma n'est plus une création artistique, mais une façon de gagner de l'argent. (Je parle, naturellement, du cinéma commercial.) En dehors de Wilder et de Mankiewicz, que reste-t-il ? Chaplin, bien sûr, Capra, Ford (dont les films sont de plus en plus inégaux aujourd'hui), Wyler, Kazan (1). C'est peu. Attendons cependant de voir si les années et les désillusions ont eu quelque influence sur Josef Von Sternberg dont *Jet Pilot* et *Macao* sont impatiemment attendus. Ce sont les premiers films importants de Sternberg depuis *The Shanghai Gesture*, mis à part *The Town*, documentaire de guerre.

Jean Renoir, à qui personne ne songe à discuter le titre de grand metteur en scène, a fait de *The River* un film parfois *physiquement* attractif d'après un médiocre roman sur l'enfance et l'adolescence aux Indes. L'illustration en technicolor de la vie hindoue, photographiée par Claude Renoir, est souvent magnifique mais ne parvient pas à donner au spectateur une idée de ce monde

(1) Et Huston ? (N.D.L.R.)



Hugo Haas : *Pick Up*. De gauche à droite, Her Gotlaas, Beverley Michaels et Allan Nixon.

vaste, débordant de vie et bruyant, que sont les Indes. Le fameux *Kalpana*, réalisé par le danseur hindou San-Kar, rendait bien mieux cette impression. *The River* comporte des images pittoresques de la vie de la rivière, des cérémonies, d'agréables types d'Hindous, et un ou deux moments de poésie typiquement « Renoir » comme la danse des vautours et l'éveil du printemps (encore que, dans ce dernier cas, Renoir ne soit pas l'Eisenstein de la séquence du printemps de *La ligne générale*). Pour le reste, le film raconte l'histoire sombre et décousue d'une famille anglaise aux prises avec les difficultés quotidiennes de l'existence. Mis à part les rapports avec la vie indienne, l'action aurait pu aussi bien se dérouler en Angleterre. Nous croyons savoir que Renoir est revenu si enthousiasmé des Indes qu'il aurait le projet de réaliser là-bas un second film (1). A-t-il encore sa place en France où son grand talent nous a valu ces œuvres inoubliables que sont *La bête humaine*, *La grande illusion* et *La règle du jeu* ? *The River* n'ajoutera rien à sa gloire.

Lorsqu'un réalisateur indépendant comme Hugo Haas entreprend un film avec un budget très restreint par rapport aux budgets standard en usage à Hollywood, il est permis de s'attendre à quelque chose d'unique et d'original. *Pick-Up* constitue un remarquable effort dans ce sens, mais rien de plus. Un vieux film français joué par Raimu, *L'homme qui cheche la Vérité*, d'Alexandre Esway, réalisé certainement avec un budget plus modeste que les 85.000 dollars de *Pick-Up*, et construit autour du même sujet (un homme se fait passer pour sourd afin de découvrir quels sont ses véritables amis) était incontestablement meilleur. Et pourtant, bien que *L'homme qui cherche la Vérité* ait été projeté ici, aucun critique ne s'en souvint ou ne fit de comparaison entre les deux films, en dépit des éloges décernés naguère au film français. Vanité du succès...

(1) On sait que Renoir s'apprête à réaliser en Italie *Le Carosse du Saint-Sacrement*, d'après Prosper Mérimée. (N.D.L.R.)



Alfred Hitchcock : *Strangers on a train*, Ruth Roman et Farley Granger; au fond : Robert Walker.

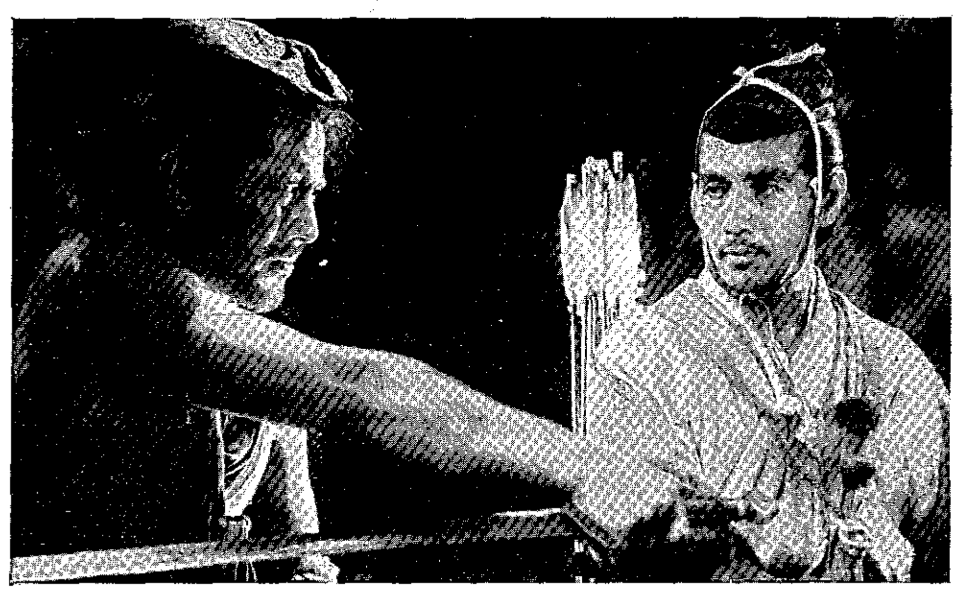
Un autre film produit par une production indépendante, avec toutefois des moyens supérieurs, *The Medium,* de Gian-Carlo Menotti, jeune et talentueux auteur-compositeur-metteur en scène, est certainement un bon film... si l'on apprécie ce genre de films. Réalisé d'après un scénario morbide et faussement intellectuel, *The Medium* est un opéra filmé dans le sens le plus précis du terme, la caméra étant absolument libre de ses mouvements. La musique est accompagnée de chants et chacun peut écouter couplets et romances pendant quatre-vingt-dix minutes sans lassitude. *The Medium* passe pour un film d'Art. D'Art avec un grand A. Je préfère celui d'un Kirsanoff, d'un Vigo, d'un Clair ou d'un Flaherty, même s'il n'a pas de majuscules.

Autre exemple d'Art avec un grand A : *Strangers on a Train,* le dernier film d'Alfred Hitchcock et qui prouve, si cela est encore nécessaire après *The Rope,* qu'Hitchcock, qui fut un réalisateur brillant et original, décline plus rapidement qu'aucun autre des anciens metteurs en scène de premier plan. Encore un scénario morbide et plein d'invraisemblances dont le héros est un tueur psychopathique et homosexuel. Tous les effets du film viennent de sa violence. *Strangers on a Train* a quelque chose de déplaisant : Hitchcock tente désespérément de nous éblouir avec des tours de force techniques et des coups de poing dans l'estomac. Je crains que cela ne soit plus suffisant. Il ne paraît plus avoir grand-chose à dire et essaie, coûte que coûte, de maintenir sa réputation de grand maître du *suspense.* Mais nous ne sommes pas des enfants, bien que l'industrie américaine du cinéma veuille ramener tous les films au niveau de la mentalité enfantine (ce qui est insulter les enfants). Personne n'a oublié l'Hitchcock des *Trente-neuf marches* et de tous ses films anglais avant son succès et son départ pour Hollywood. Maintenant, chacun s'aperçoit, devant le crédit illimité dont jouit Hitchcock à Hollywood, combien « douces, en vérité, sont les jouissances de l'adversité », comme disait le poète. (Etait-ce Shakespeare ?)

Il y a par ailleurs des réalisateurs, pleins d'expérience sinon originaux, de qui nous n'attendons que des œuvres de bonne qualité mais sans inspiration spéciale, comme Anatole Litvack et William Dieterlé. Litvack a réalisé *Decision before Dawn* qui glorifie le sacrifice d'un nazi. Dieterlé a fait *Vulcano* qui glorifie le plus vieux des clichés : la prostituée au cœur d'or. Tout ce que je puis dire au sujet de ces films, c'est : « Et alors ? » (Par-dessus le marché, *Decision before Dawn* a lui aussi sa prostituée au cœur d'or.)

Quant à *When Worlds collide,* de Rudolph Maté, c'est le dernier en date des films pseudo-scientifiques. Il s'agit cette fois d'une planète qui entre en collision avec la terre. Aujourd'hui, ces films sont apelés ici « films d'évasion ». Ils sont destinés aux gens qui veulent échapper à la réalité. Bien que ce fait soit symptomatique à l'époque des fusées atomiques, on ne peut voir ces films sans regretter aussitôt le gaspillage d'efforts, de temps et d'argent qu'ils représentent. Il y a, en effet, une foule de sujets plus importants et plus près de la réalité qui rapporteraient autant d'argent s'ils étaient réalisés avec des moyens équivalents. Mais il est plus facile, je suppose, de faire des films pseudo-scientifiques que d'imaginer un scénario honnête et instructif, sur les taudis, la corruption politique, la guerre, les crises économiques ou les progrès de la science et de la médecine. Ou bien encore sur ces notions oubliées : la noblesse de l'homme, l'affirmation de la vie et non pas sa négation.

HERMAN G. WEINBERG



Rashomon.

VENISE
ou le cinéma au fil de l'eau

par

LO DUCA

Nous nous sommes demandé, à Cannes, avec un affreux calembour que nos lecteurs nous auront pardonné : « Le film justifie les moyens ? » Il est plus aisé aujourd'hui de répondre : Non. « Devant l'énorme déplacement de moyens que tout festival impose pour la découverte de quelques films valables, sinon de valeur, on reste perplexe », disions-nous. Plus de perplexité maintenant. Les jeux sont faits, le vin est tiré, l'amorce est cassée. Un festival peut être une foire à films, une kermesse à étoiles de seconde grandeur, un prétexte à rendez-vous. Le commerce du cinéma et le commerce entre individus peut y trouver une ambiance excellente. Mais le cinéma !

Un festival peut tout au plus créer les conditions d'équivoque neutralité — ou, pire, de bienveillance coupable — qui existent entre invitant et invité. La condition même du compromis. Bref, l'asphyxie pour la critique et la servitude pour le critique. A Venise, cette année, les deux décisions les plus remarquables venaient non pas du festival, mais du Congrès des producteurs, où en effet il fut décidé :

1) Le cinéma étant un art collectif, toute projection hors de la présence du public en vue de la critique de l'œuvre sera simplement interdite;

2) Les membres d'un jury n'auront pas le droit de faire connaître leurs jugements par la presse, pendant la durée de leur charge.

Car, au XIIe Festival de Venise, nous en étions là, sans que les invités — « neutres » ou « bienveillants » ne protestassent : certains membres du jury écrivaient en même temps dans leurs journaux, au mépris le plus complet du secret des délibérations et des réserves qu'une telle fonction impose traditionnellement. Ajoutez à cela que le jury manquait d'autorité sur le plan international; malgré des qualités intrinsèques dont nul ne doute, aucun membre du jury n'avait une voix assez forte pour dépasser la campagne romaine, dont on sait — depuis Corot — jusqu'à quel point elle est déserte. Un jury n'est pas seulement une réunion de compétences : un certain prestige y est bien porté. Un jury qui en aurait eu, en face de la renommée de Jeanson, n'aurait pas feint de ne pas voir ses films. A l'étranger on connaît cependant d'autres confrères, qui sont cités, traduits et commentés : Luigi Chiarini, Alberto Consiglio, Umberto Barbaro, Ugo Casiraghi, Aristarco, Mario Verdone et dix autres, sans même recourir aux créateurs qui viennent au cinéma de l'exercice de la critique et en négligeant délibérément la perspective d'un jury international.

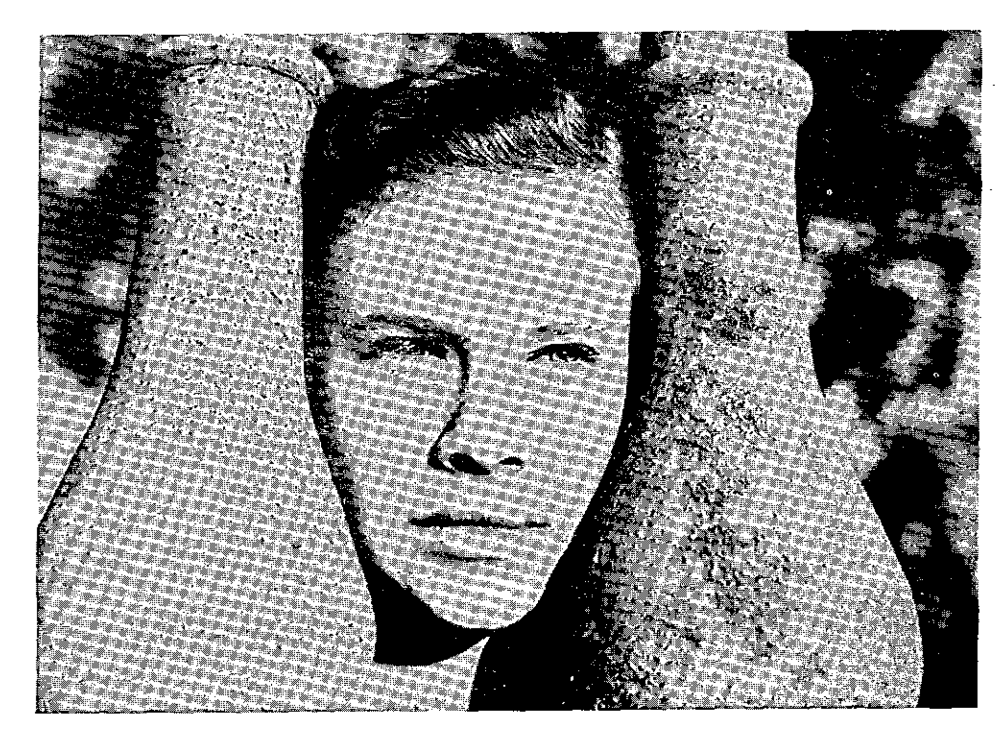
Si la mère des festivals (Venise affiche douze festivals officiels; en réalité nous en sommes à seize) n'est plus qu'une riche agence de logements de luxe, que dire des autres manifestations plus tardives et plus ou moins similaires ? Et, pour parler un langage tout à fait vénitien, que sommes-nous venus faire dans cette galère ? Car sans prestige manifeste et sans compétence reconnue, que reste-t-il à un festival ? Des bureaux. Et dans notre monde à la Kafka, les bureaux deviennent des cellules autonomes, complètement détachées de leur raison originale.

Le Lido aurait pu devenir ce que la Biennale d'Art a réussi : une académie vivante du cinéma. Hélas ! c'est le bicorne et l'épée de pacotille qu'on a choisis et qui demeurent.

Certes on a vu aussi des films. Mais si nous nous en tenons à l'essentiel, nous n'avons vu que *Rashomon* (1), le film japonais qui ne pouvait pas ne pas avoir le Lion de Saint-Marc, après l'unanimité des plus grands réalisateurs et des meilleurs critiques (sans oublier le public) ; *The River* (2), l'œuvre tournée aux Indes par Jean Renoir, et *The Medium* (3), le film-opéra réalisé à Rome par Giancarlo Menotti. Le reste pouvait attendre nos habituelles salles d' « exclusivité », voire nos cinémas de quartier, bien que le haut niveau de la sélection américaine — *Ace in the Hole* devenu *Big Carnival* (4), *Fourteen Hours* (5) et les deux pièces sur pellicule *Born Yesterday* (6) et *A Streetcar named Desire* (7) — soit à retenir dans nos conclusions sur la saison 1951.

Un film anglais seul échappe aux révélations urgentes et à l'attente de sa sortie normale : *The Murder in the Cathedral* de George Hoellering (8). Le texte poétique de T S. Eliot sert de prétexte aux plus inutiles exploits de la caméra et à un faux esthétisme « an 1000 » qui semble combler les primaires pour qui Viollet-le-Duc est un génie des formes.

On nous a parlé d'authenticité de costumes, ce qui n'a pas le moindre intérêt dans une œuvre dramatique. Les costumes et les décors dessinés par Léon Gischia au Vieux-Colombier pour *Meurtre dans la Cathédrale* étaient autrement « authentiques ». Cette transposition cinématographique d'une œuvre pour laquelle je nourris une admiration sans bornes est absolument



Jean Renoir, *The River.*

lamentable. « Authenticité et fidélité, sources de trahison » : thème pour une future dissertation...

Rashomon est sans doute la surprise de l'année. L'Occident n'imaginait même pas qu'on put le surprendre avec une telle perfection technique, un courage aussi éblouissant dans la recherche des moyens, un élan du conte aussi déroutant. Pourtant le film nous propose cinq fois (dont trois très détaillées) la même histoire, vue par des témoins différents, dont un mort, qui est censé ne pas mentir et qui ment quand même... A elle seule cette gageure — unie à un langage bien loin de nous — prouve la grandeur du film. Je me suis laissé dire que *Rashomon* avait été choisi pour Venise après de *longues* hésitations entre deux films aussi importants.

The River de Jean Renoir a déconcerté l'aréopage du Lido. Le nouveau panthéisme de Renoir et son souci de fuir cet hermétisme qui suggère des œuvres pour dix personnes et qui étouffe avec allégresse tout message, sont en effet deux raisons de le condamner. Ajoutons à cela l'usage de la couleur qui multiplie immédiatement les motifs de mésentente. Quel metteur en scène, pourtant, aurait su décrire toutes les variantes d'un amour en herbe, avec la tendresse picturale et poétique d'un Renoir ? Bien sûr, des détails insistent parfois (et on voit *trop* tomber, à la fin, les trois lettres) et les sentiments des personnages sont indifférents à un minimum de noirceur de bon aloi. *Mutatis mutandis,* nous avons aussi rencontré des critiques fort au courant de tous les coups de pinceau à l'oxyde de plomb dans la peinture de Renoir et qui n'avaient jamais vu et joui d'un de ses tableaux. L'importance de *The River*

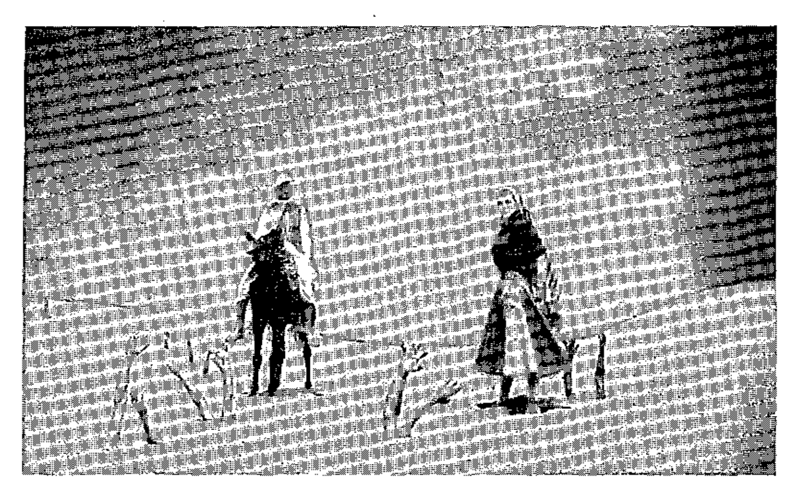


Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* : Kim Hunter, Marlon Brando et Vivian Leigh.

est telle qu'on ne pourra le juger avec la plénitude qu'il mérite qu'après une longue « lecture ».

The Medium a terrorisé la critique routinière. *Il est aussi loin du film* que le ballet de la marche à pied. Qu'on veuille songer un seul instant que personne, sur l'écran, n'ouvre la bouche sans chanter ! De plus, le spectateur peut détester, outre le chant, la musique à la Puccini en général et à la Menotti en particulier. Bien sûr... mais quel *film ! Quelle « maestria »* dans tout ce qui est image, ellipse, évocation par la lumière. Il y a choc, je l'avoue, quand la fausse sorcière et le chœur des pleureurs s'expriment par le chant (et en anglais) ; mais ces raisonnements valent tout autant dans un fauteuil d'opéra : il me suffit de jouer le jeu et d'entrer dans la *convention, ainsi qu'on accepte* d'ailleurs la convention des deux dimensions ou du blanc et noir à l'écran.

Les films américains, nous l'avons dit, pour la première fois depuis Cannes 1946, ont été d'une qualité exemplaire, à laquelle nous n'étions plus habitués. Le courage mental de *Big Carnival* est à la hauteur de sa mise en scène, ce qui n'est pas peu dire. *Fourteen Hours* est d'un dosage dramatique pesé *pour* le cinéma. On regrettera ses facilités, aumône habituelle que Hollywood fait à la psychanalyse, les conventions sociales et le souci de *la* fin. (En vérité, à Venise on nous en proposait deux.) Le festival Judy Holliday, plus connu sous le nom de *Born Yesterday* nous a amusé pendant une heure, tandis que le documentaire politique (parfois d'un comique involontaire) qui s'y trouve mêlé nous a agacé pendant trente minutes. Autre sujet de dissertation : « La démocratie républicaine (en américain c'est drôle) *a les archanges qu'*elle mérite ». Quant à *Streetcar named Desire*, il suffira de dire que nous ignorons par quelle aberration on a tenu Tennessee Williams pour un grand dramaturge, au lieu de lui reconnaître des vertus de catalogueur de portes enfoncées (et depuis Ibsen on en enfonce !) Et que Tennesse Williams *soit joué comme s'il* était William Shakespeare, dans le plus beau style Laurence Olivier, par Vivien Leigh, n'ajoute rien à notre plaisir. Le personnage réussi par Elia Kazan dans son film est Stella (Kim Hunter), assurément, qui bien entendu n'as pas été distinguée par le moindre prix.



Luis Saslavsky, *La Corona Negra* : Maria Felix.

Le silence sied à *Alice in Wonderland* (9), dernier (en date) dessin animé de Walt Disney. Le spectateur sensible souffre devant ce déploiement de technique, à vide. Certains décors se rencontrent avec ceux de l'autre *Alice*, commise par Lou Bunin... Passons.

Un film qu'il importe de voir est arrivé au Lido à la dernière minute, après refus de la « Commission d'experts (sic) » : *Der Verlorene* (10), réalisé et interprété par Peter Lorre. Des réminiscences de l'expressionisme allemand et un scénario à tiroirs multiples — ce qui rend le film incompréhensible à ceux qui ignorent l'allemand — ne doivent pas nous arrêter. Le travail de Peter Lorre me semble de premier ordre et déclasse le reste de la participation allemande, *Das doppelte Lottche* à part, dû à Josef de Baky (11), film admirablement mis en scène dans le sens strict du mot.

A la déception de Paul Rotha, *No Resting Place* (12) — gare aux théoriciens qui passent à la réalité ! — fait suite la satisfaction d'un film humoristique de bonne année : *The Lavender Hill Mob* (13) de Charles Crichton. Le sujet y est pour quelque chose, ainsi que la drôlerie savante d'Alec Guiness et de Stanley Holloway; mais Chrichton est au cœur de ces séquences qui se suivent dans une évidente joie de surprendre. Le passage qui va des tours Eiffel en moule jusqu'à la découverte de la véritable tour, est à retenir. C'est du cinéma, comme on disait à la belle époque.

Le Journal d'un curé de campagne a pris à Venise sa juste place; nous n'en reparlerons pas. Quant à *La nuit est mon royaume* (le plus grand succès public), *Le Garçon sauvage*, *Les amants de Bras-Mort* et *Barbe-Bleue* nous renvoyons le lecteur à nos ponctuelles rubriques d'actualité.

Nous fermerons cette chronique lagunaire par la liste de nos déceptions (les plus graves). Le film argentin, parlant anglais, de Chenal (*Native Son* ou *Sangre Negra*), d'après Richard Wright et interprété par le romancier noir, est devenu un film policier américain de troisième ordre (14). Le film espagnol de Luis Saslavsky (*Corona Nègra*), d'après Jean Cocteau (15), avec Maria Felix, Gassmann, Piéral et le plus mauvais des acteurs de l'écran, Rossano Brazzi, orné d'un abécédaire pour surréalistes en bas âge, est un incroyable mélo qui aura

son public, n'en doutons pas, sans compter les adolescents qui découvrent ces mythes usagés et dont la foi est capable d' « inventer » à nouveau le cheval. Le film franco-italien de Luciano Emmer est aussi à classer parmi les déceptions : *Paris est toujours Paris* (16). Comment l'auteur des plus beaux films d'art qu'on ait vus depuis 1939, comment l'auteur de *Domenica d'Agosto,* s'est-il laissé prendre à un scénario aussi ridicule que certains personnages qu'il nous présente ? Qu'on se méfie : Paris, n'est pas toujours le Paris qu'on croit... Une autre déception, enfin : *La città si defende* (17), le dernier Pietro Germi, film habile si l'on veut (et encore ! qui pourrait endurer ce dialogue sans mourir de rire ?) qui servit de clôture à la « Mostra », c'est-à-dire ramassa les seuls coups de sifflet de ces trois semaines, pour recevoir quelques minutes après — sommet de l'humour — le Prix de la Présidence du Conseil des Ministres, ce qui parut une manière désinvolte de se moquer du monde. On aurait pu attendre le lendemain ! Somme toute, cette fin était dans la manière du XII[e] Festival de Venise et la rate a ses droits, disait le calife de Bagdad.

Que cette foire serve au moins d'avertissement aux autres. Ou alors le divorce sera consommé entre les marchands et les fidèles du cinéma.

Lo Duca



Giancarlo Menotti : *The Medium*

(1) RASHOMON (DANS LE BOIS), d'après un conte de Ryunosuche Acutagawa. Epoque : 1100 à Kyoto. *Mise en scène :* Achira Curosawa. *Images :* Cazuo Miyagawa. *Décors :* Scinobu Hascimoto et Achira Curosawa. *Interprétation :* Toscio Mifume, Masayuchi Mori, Macico Chiyo. *Production :* Daiei, Tokio, 1950.

(2) THE RIVER (LE FLEUVE), d'après le roman de Rumer Godden. *Mise en scène :* Jean Renoir. *Scénario :* R. Godden et J. Renoir. *Images :* Claude Renoir (en Technicolor). *Interprétation :* Suprova Mukerjee, Patricia Walters, Radha, Adrienne Corri, Nora Swinburne, Esmond Knight, Arthur Shields. *Production :* Kennet McEldowney-United Artists, 1951.

(3) THE MEDIUM, d'après l'opéra de Giancarlo Menotti. *Mise en scène, scénario, musique :* Giancarlo Menotti. *Images :* Enzo Serafin. *Décors :* Georges Wakhevitch. *Interprétation :* Marie Powers, Anna-Maria Alberghetti, Leo Coleman, Donald Morgan, Beverly Dame. *Production :* Walter Lowendhal-Inter-Continental-Scalera Rome - New-York, 1951.

(4) BIG CARNIVAL (LE GOUFFRE AUX CHIMERES) d'après un sujet de Billy Wilder, Lesser Samuel et Walter Newman. *Mise en scène :* Billy Wilder. *Images :* Charles Lang. *Interprétation :* Kirk Douglas, Jan Sterling, Richard Benedict, Bob Arthur, Ray Teal. *Production :* Billy Wilder - Paramount, 1951.

(5) FOURTEEN HOURS (QUATORZE HEURES), d'après la nouvelle de Joel Sayre. *Mise en scène :* Henry Hathaway. *Scénario :* John Baxton. *Images :* Joe McDonald. *Interprétation :* Paul Douglas, Richard Basehart, Agnes Moorehead, Barbara Bel Geddes. *Production :* Sol C. Siegel - 20th Century Fox, 1951.

(6) BORN YESTERDAY. V. page 46.

(7) A STREETCAR NAMED DESIRE (UN TRAMWAY NOMME DESIR), d'après la pièce de Tennessee Williams. *Mise en scène :* Elia Kazan. *Images :* Harry Stradling. *Interprétation :* Vivian Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter. *Production :* Charles K. Feldman - Warner Bros, 1951.

(8) MURDER IN THE CATHEDRAL (MEURTRE DANS LA CATHEDRALE), d'après la pièce de T. S. Eliot. *Mise en scène :* Georges Hoellering. *Images :* David Kosky. *Musique :* Laszlo Lajtha. *Décors :* Peter Pendrey. *Interprétation :* Père John Groser, Alexander Gauge, David Ward. *Production :* G. Hoellering, Londres, 1951.

(9) ALICE IN WONDERLAND (ALICE AU PAYS DES MERVEILLES), d'après Lewis Carroll. *Réalisation :* Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson. *Scénario :* Winston Hibler. *Production :* Walt Disney, 1951.

(10) DER VERLORENE (UN HOMME PERDU). *Mise en scène :* Peter Lorre. *Scénario :* P. Lorre, Benno Vigny, Axel Eggebrecht. *Images :* Vaclav Vich. *Interprétation :* Peter Lorre, Karl John, Renate Mannhardt. *Production :* Arnold Pressburger - Fama-Film, Hambourg, 1951.

(11) DAS DOPPELTE LOTTCHEN (LES DEUX CHARLOTTES), d'après le conte d'Erich Kaestner. *Mise en scène :* Josef de Baky. *Décors :* Robert Herlth. *Musique :* Alois Melichar. *Interprétation :* Isa et Jutta Guenther. *Production :* Carlton Film, Munich, 1951.

(12) NO RESTING PLACE (SANS FOYER). *Scénario :* Colin Lesslie, Paul Rotha, Michael Orrom, d'après le roman d'Ian Niall. *Mise en scène :* Paul Rotha. *Images :* Wolfgang Suschitzky. *Interprétation :* Michael Gough, Eithme Dunne, Noel Purcell. *Production :* Colin Leslie, 1951.

(13) THE LAVENDER HILL MOB (DE L'OR EN BARRES)). *Mise en scène :* Charles Crichton. *Scénario :* T. E. B. Clarke. *Images :* Douglas Slocombe. *Musique :* Georges Auric. *Interprétation :* Alec Guinness, Stanley Holloway, Sidney James, Alfie Bass. *Production :* Michael Balcon-J. Arthur Rank, 1951.

(14) SANGRE NEGRA (SANG NOIR), d'après le roman de Richard Wright. *Mise en scène :* Pierre Chenal. *Images :* Antonio Merayo. *Musique :* John Ehlert et Anatole Pietri. *Interprétation :* Richard Wright, Gloria Madison, Gene Michael, Jean Wallace. *Production :* James Prades, 1951.

(15) LA CORONA NEGRA (LA COURONNE NOIRE), d'après Jean Cocteau. *Mise en scène :* Luis Saslavsky. *Images :* Ballesteros et Javer. *Musique :* M. Quintero. *Interprétation :* Maria Félix, Vittorio Gassmann, José-Maria Lado. *Production :* Cesareo Gonzalez - Suevia Films, 1951.

(16) PARIGI E SEMPRE PARIGI (PARIS EST TOUJOURS PARIS), d'après un sujet de Sergio Amidei, Giulio Macchi. *Mise en scène :* Luciano Emmer. *Scénario :* Amidei, Macchi, Emmer, Ennio Flaiano. *Interprétation:* Aldo Fabrizi, Lucia Bosé, Franco Interlenghi, Ave Ninchi. *Production :* Colonna Film-Amato, 1951.

(17) LA CITTA SI DEFENDE (LA VILLE SE DEFEND). *Mise en scène :* Pietro Germi. *Scénario :* Federico Fellini, Tullio Pinelli, Luigi Comencini. *Images :* Carlo Montuori. *Musique :* Carlo Rustichelli. *Interprétation :* Gina Lollobrigida, Cosetta Greco, Tamara Lees, Renato Baldini, Paul Muller, Fausto Tozzi. *Production :* Vittorio Forges Davanzati-Cines, 1951.

LES FILMS



Claude Autant-Lara, *L'Auberge Rouge*

LES VOIES DU SEIGNEUR...

L'AUBERGE ROUGE, film de CLAUDE AUTANT-LARA. *Scénario original :* Jean Aurenche. *Adaptation et dialogues :* Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Autant-Lara. Complainte chantée par Yves Montand. *Images :* André Bac. *Décors :* Max Douy. *Musique :* René Cloérec. *Interprétation :* Fernandel (le Moine), Françoise Rosay (Marie Martin), Carette (Le Père Martin), Marie-Claire Olivia (Mathilde), Nane Germon (Mlle Elisa), Grégoire Aslan (Barbœuf), Caussimon (Darwin), Jacques Charron (Rodolphe), Didier d'Yd (Jannou). *Production :* Memnon Films, 1951. *Distribution :* Cocinor.

Je me suis souvent posé la question de savoir qu'elle était l'unité de ton et d'inspiration des films de Claude Autant-Lara. On ne peut certes les confondre avec ceux des autres. Des œuvres aussi différentes que *Douce* ou *Occupe-toi d'Amélie* — et celle-ci malgré la présence de Feydeau —

portent bien le cachet personnel de leur auteur, mais il est difficile de déterminer la ligne qui de *Construire un feu* à *L'Auberge rouge* en passant par le célèbre *Diable au corps*. Il serait trop facile de dire simplement qu'il a « son » style. L'unité formelle de son œuvre vient du soin qu'il apporte à chacune de ses réalisations mais elle n'explique pas pour autant l'esprit de cette œuvre. Jean George Auriol disait de lui : « Ce réalisateur ne se contente pas de tourner des films avec goût : il veut et sait exprimer certains sentiments dans un style qui lui est personnel. Ses ouvrages précédents, composés avec la collaboration des mêmes écrivains, annonçaient et préparaient celui-ci (*Le Diable au corps*), vrai, franc, viril, raffiné, qui a d'abord cette qualité rarissime : rien n'y sonne faux ». (*Revue du Cinéma*, n° 6). Je ne partage pas l'enthousiasme d'Auriol pour *Le Diable au corps* — excellent film en lui-même, mais aux antipodes de Radiguet — et lui préfère de loin *Douce;* mais la question n'est pas là. Auriol pose bien, sans y répondre, le problème en disant : « ... il veut et sait exprimer certains sentiments ». Oui, mais quels sentiments ?

Une remarque préliminaire me paraît s'imposer et qui montre bien que pour Autant-Lara la forme n'est jamais une fin en elle-mme. « A l'écran, dit-il, c'est le sujet qui commande, on ne dira jamais assez l'humilité que toute l'équipe d'un film devrait avoir à l'égard de son sujet, quand chacun ne pense le plus souvent qu'à placer son petit numéro personnel » (*Revue du Cinéma*, n° 20). Donc pas d'équivoque : avant tout le sujet. (Et l'effacement de Lara derrière son sujet n'est pas sans rappeller la position analogue de Feyder).

Mais par ailleurs il disait un jour à Jean-Pierre Vivet : « Ça ne compte pas un réalisateur. Le cinéma ne sera pas ce que nous le ferons; il sera ce que le feront nos producteurs. Le producteur, voilà le personnage important. Le « N° 1 »... que veulent les producteurs ? Avant tout faire des films qui raportent et, pour cela, des films qui satisfassent le plus possible au goût du public. Conséquence : le cinéma s'achemine vers un conformisme total. » (1)

Cette déclaration peut être interprêtée comme faisant retomber sur le producteur la responsabilité du choix des sujets. Nous ne saurons donc pas si c'est Autant-Lara qui a désiré tourner *Occupe-toi d'Amélie* ou ***L'Auberge** rouge*. Le problème reste entier : avant tout le sujet... mais si ce n'est pas le réalisateur qui le choisit, comment connaître le message — qu'en tant qu'artiste créateur — il veut nous livrer ? Il semble que des sujets comme *Lettres d'Amour, Douce, Sylvie et le Fantôme* étaient plus dans la « ligne » d'Autant-Lara que ceux d'*Amélie*, de *L'Auberge* et même du *Diable au corps*. Mais c'est une impression purement gratuite.

C'est d'ailleurs toucher là un des principaux problèmes de la création cinématographique : celui de la correspondance entre les cinéastes et les scénarios. Un paradoxe bien connu domine ce problème : ce n'est pas toujours sur les sujets qu'ils ont le plus désirés que les réalisateurs réalisent leur meilleurs films. Exemples : *Quai des Orfèvres* (sur un sujet médiocre et imposé) meilleur que *Manon* (sur un grand sujet désiré) ; *La Dame de Shanghaï*, film admirable sur une intrigue stupide que Welles lui-même avoue n'avoir jamais comprise. Il n'empêche que *Citizen Kane* (écrit par Welles) est meilleur que *La Dame de Shanghaï*, que l'auteur total de films c'est tout de même le rêve... pourtant *Le Curé de Campagne*, *Henry V*..., mais passons, ceci nous entraînerait trop loin.

En fait, qu'il réalise ou non les sujets de ses rêves, il y a un *ton* Autant-Lara à travers tous ses films, il y a, derrière, ou à travers, les sujets, des constantes et une tournure d'esprit qui colorent toute l'œuvre et lui donnent son originalité. Il serait présomptueux de prétendre les déterminer avec exactitude. Il me semble cependant que domine une oposition : celle de la tendresse et de la cruauté. Ne serait-ce point une œuvre *douce-amère ?*

---

(1) Autant-Lara tenait ces propos dans *La Revue du Cinéma* en 1947. L'avenir semble bien lui avoir donné raison. Quatre-vingt pour cent de la production française a sombré dans un conformisme écœurant. Je ne parle pas des mauvais films mais des œuvres honorables dont les réalisateurs ne sont pas n'importe qui.



L'Auberge rouge : Marie-Claire Olivia... « l'insolite Mathilde »... et Didier d'Yd... « qui fait très Tour de France de deux enfants »...

Et tout au long, une même jeune fille romantique ouvrant des portes qui débouchent sur un univers atroce, derrière le satin et la broderie, le calcul et la méchanceté, derrière l'amour, la désillusion et le désespoir, derrière la comédie, le drame... ou derrière le drame, la comédie : ce qui nous conduit à *L'Auberge rouge.*

J'ai cité plus haut la phrase d'Autant-Lara disant que les producteurs cherchent à faire des films qui satisfassent le plus possible le goût du public. Par un de ses aspects au moins, *L'Auberge rouge* ne pourra être accusée de ce travers. On a dit en effet que le film était anticlérical. Or on sait combien le grand public français de province est clérical et combien les distributeurs veillent à ce que rien dans la production ne puisse choquer les archevêchés prompts à lancer l'interdit. Je ne sais comment, à l'époque du conflit de l'école libre, sera accueilli le film mais il me semble en tout état de cause que l'on peut déclarer d'avance ineptes les querelles qu'on lui cherchera. D'une part nous ne sommes plus à l'époque du petit père Combes et d'autre part, il ne faut rien exagérer. Le film n'est ni anti-chrétien (ce qui serait son droit), ni même anti-catholique (idem), tout au plus peut-on dire qu'on y « bouffe gentiment du curé (1)». Et qui dit du mal des curés ? Un couple d'assassins qui a égorgé quelques centaines de personnes. Voilà presque de la propagande. Ce qui serait inquiétant c'est que les assassins disent du bien des curés. On accordera bien volontiers que le personnage du moine n'est pas de la plus pure orthodoxie et dans les quelques solides niaiseries qu'on lui fait prononcer on se demande si Aurenche ne montre pas le bout d'une oreille gamine et innocemment blasphématoire et Bost — affreux antipapiste — la méchante ironie bien connue des vilains protestants. Mais il

(1) Il y a déjà eu l'histoire des « gendarmes. On sait que la censure a exigé la coupure d'une réplique où les gendarmes étaient comparés à des grains de poussière. Or, *il s'agissait* de gendarmes de 1830. Et de plus la phrase correspondait à une nécessité de l'intrigue. Le personnage qui la prononce (Fernandel) cherche à convaincre les parents d'une jeune fille qu'elle doit épouser tel jeune fils de magistrat et non tel gendarme... et ce pour sauver la vie de dix personnes.

n'y a vraiment pas là de quoi fouetter un pauvre pécheur, ni l'occasion de nouvelles dragonnades.

La complainte chantée durant le générique par Yves Montand donne le ton du film : veillée des chaumières, histoire de brigands en 1830, courrier de Lyon, guet-apens affreux, routes tragiques où ce n'était pas encore la mécanique ou les chauffards qui tuaient mais des professionnels enroulés dans des capes couleur de muraille...

Et tout de suite nous sommes dans la fameuse auberge où tout va se passer. Donc un seul lieu dramatique et des groupes bien tranchés de personnages : les assassins d'un côté et de l'autre les futurs assassinés (un groupe de voyageurs). Entre ces deux groupes vient s'interposer l'inattendu : un moine accompagné d'un novice. Dès qu'il aura compris, grâce à la confession de la femme de l'aubergiste, ce qui se trame en ces lieux, le moine — après un premier réflexe pour sauver sa peau — ne songera plus qu'à sauver les autres par tous les moyens sans pouvoir toutefois leur révéler la terrible vérité. Le nœud dramatique est donc le secret de la confession, ce qui, si je ne me trompe, est une « situation » nouvelle au cinéma ou tout au moins fort originale. Après mille incidents et quipropos (1), les voyageurs réussiront à quitter l'auberge et les gendarmes arrêteront les égorgeurs. Mais la fatalité est la fatalité : au premier pont la diligence tombe dans le précipice. Moralité : les voies du Seigneur sont insondables.

Cet itinéraire tragi-comique — semé de quelques morceaux de bravoure dont l'assez éblouissante scène de la confession, celle, moins bien venue du mariage et celle, sans doute la plus étonnante du film, de la découverte du cadavre dans le bonhomme de neige, — se double d'un autre itinéraire poêtique dont cela m'étonnerait fort qu'il ne soit pas voulu. L'idylle entre le novice et la fille des aubergistes sert de fil à cet itinéraire simplement esquissé; la neige et le macabre bonhomme de la même matière et même le nègre musicien y jouent le rôle d'accessoires poétiques. A y regarder de plus près le personnage de Mathilde, la jeune fille, est assez étrange : elle est complice de tous ces assassinats avec une indifférence totale, elle est à la fois monstrueuse et innocente car elle manque de références : elle a toujours vu tuer, elle croit que c'est un métier comme un autre. L'amour va-t-il lui désillier les yeux ? Ce n'est pas sûr et si elle pleurniche à la fin c'est parce qu'on emmène ses bons parents en prison ; son amour lui fait seulement dire « non, pas lui ! » devant le couperet menaçant Jannou le novice... qui le devient rapidement de moins en moins. Mathilde sauve Jannou mais perd son âme : le premier baiser reçu puis rendu, il renonce à sa vocation. Mais ce pré-défroquage va permettre de sauver les autres. Les deux itinéraires se rejoignent et au bout de ce chemin la diligence balance tout de même. Tout cela est très amusant.

Françoise Rosay joue sa grande scène — celle de la confession — avec beaucoup d'esprit. Fernandel fera rire, abondamment sans doute, trop peut-être. Il est certes un acteur d'envergure, mais il n'a pas su disparaître derrière son personnage : il reste Fernandel sans authentifier le rôle. C'est pourquoi il faut féliciter Carette d'avoir donné vie à un très sinistre aubergiste. Rien ne subsiste dans sa création du Carette habituel style parisien gouailleur. En jouant dans le registre tragique sans aucune intention de faire rire, il donne à lui seul tout le côté « histoire de brigands ». Dans la scène où il défend son bonhomme de neige-cadavre que l'on veut déplacer il est admirable; son entêtement furieux, sa hargne (il joue sa peau) ont quelque chose de pathétique. La jeune Olivia dont nous avions un bien mauvais souvenir joue modestement — mais juste — l'insolite Mathilde. Le rôle eut d'ailleurs mérité d'être élargi (on imagine Odette Joyeux et le film tournant autour d'elle). Didier d'Yd fait très « Tour de France de deux enfants », ce qui est tout-à-fait dans le ton. Les voyageurs sont inégaux; Jacques Charron et Aslan dominent le lot.

FREDERIC LACLOS

(1) Il est regrettable à ce propos que l'on ait renoncé à tourner la scène de la procession.

UN TARTUFFE TERRORISTE

BARBE-BLEUE, film en *Gevacolor* de CHRISTIAN JAQUE. *Scénario :* André-Paul Antoine. *Dialogues :* Henri Jeanson. *Images :* Christian Matras. *Décors :* Georges Wakhevitch. *Musique :* Gérard Calvi. *Interprétation :* Cécile Aubry (Aline), Pierre Brasseur (Barbe-Bleue), Jacques Sernas (Giglio), Jean Debucourt (le majordome), Robert Arnoux (Mathieu), Espanita Cortez (Carmen Esmeralda), Henri Rollan (le chevalier d'Etioles), Fernand Fabre (l'envoyé de l'Empereur). *Production :* Paul-Edmond Decharme - Alcina, 1951. *Distribution :* Filmsonor.

Christian Jaque me paraît avoir éprouvé jusqu'ici quelque mal à faire cohabiter dans sa tête les petits enfants et les grandes légendes, le père Noël et les tziganes, Pierre Véry et la Chartreuse de Parme, le sentimental et le grandiose. Ce malentendu, soigneusement entretenu avec lui-même à travers vingt films, a longtemps risqué de faire de lui dans le cinéma français l'ingénieur en chef des petits chemins de fer électriques. Le répertoire entier des plus brillants mouvements d'appareil passait dans des œuvrettes généralement animées par une superbe énergie mais qui s'égarait volontiers à côté du sujet, quand il y avait sujet. Enfin, André-Paul Antoine vint, et voici Christian Jaque pourvu de l'argument où le grand talent que nul ne lui dispute va trouver son emploi : d'où l'un des bons films français, et certainement le meilleur, bien qu'à l'autre extrémité d'une ligne esthétique idéale, depuis *Le journal d'un curé de campagne.*

La loi numéro un de la production cinématographique à travers le monde c'est : « Fais-moi peur comme j'aime ». *Barbe-Bleue* fait l'affaire de la production, celle aussi de Christian Jaque qui va faire peur au moins de quinze ans comme ils aiment, avec, pour son plaisir et usage personnels, du décor, de la figuration, du grand spectacle. Mais André-Paul Antoine sauve encore le sujet pour les plus de quinze ans par le tour humoristique qu'il lui donne, qui est d'une efficace simplicité. Il a imaginé un seigneur benoît, tendre de son naturel, un joli-cœur qui ne se distingue du tout venant des hommes que par un tempérament aux exigences un peu plus renouvelées. Cet amoureux ne fait aucun mal à une mouche. Mais encouragé en cela par un majordome, il se bâtit la réputation horrifique qui fait trembler les filles à travers villages, plaines et forêts. Il exerce son droit de cuissage, et généralement il épouse, mais... Mais il fait disparaître les dames et la conviction se répand à travers le chuchotement universel qu'il les tue un peu. Pour signe de sa dignité homicide, sa barbe est bleue. On a tout dit quand on a dit qu'elle est teinte. Ainsi, le Barbe-Bleue d'André-Paul Antoine, c'est Tartuffe terroriste. Sur ce postulat royal se développe une histoire qui va d'un pas tranquille et sûr. L'ultime épouse ne croit pas du tout à la méchanceté radicale de son seigneur et il a beau lui prédire son destin en lui narrant les précédents horrifiques, elle lui fait guili-guili pour toute réponse. Son malheur veut qu'elle découvre les précédentes épouses, au sous-sol, où on leur sert leurs repas. Barbe-Bleue se fâche presque, cette fois. Elle disparaîtrait et les autres dames du même coup pour préserver le nom de Barbe-Bleue de l'indiscrétion qui l'atteindrait dans sa renommée, si le seigneur n'était arrêté pour réputation usurpée. Sur ce canevas, Jeanson brode un dialogue assez drôle, avec la collaboration avouée de Rabelais.

Ayant dit, en tout cela, les mérites d'André-Paul Antoine, — il apporta à Christian Jaque, pour me résumer, un sujet qui a la ligne, l'unité de ton, une robuste trouvaille centrale, le plaisant mariage de la naïveté et de l'humour — il faut tout de même marquer les limites de l'entreprise. Il s'agit, en dernière analyse, d'un film de metteur en scène, plutôt que d'un film de scénariste, où celui-ci borne son objet à servir celui-là. On ne voit pas, naturellement, qu'on puisse en rien comparer encore André-Paul Antoine à T.E.B. Clarke, Cesare Zavattini ou Jacques Prévert. En outre, sur le versant postérieur de la trouvaille,



Christian Jaque : *Barbe-Bleue* (Pierre Brasseur).

c'est-à-dire une fois le spectateur averti de la pusillanimité de *Barbe-Bleue,* l'intérêt faiblit. Comme il est habituel, la couleur ralentit l'action, et par là accentue cette faiblesse. Je crois qu'il eût fallu un surcroit d'imagination pour renouveler l'intrigue et lui garder jusqu'au bout vigueur, fraîcheur et saveur.

Une interprétation animée dans des rôles de répertoire. Elle est superbement dominée par Cécile Aubry, la suprême épouse, qui s'affirme ici, je crois bien, comme le plus alléchant fruit vert de l'écran mondial. Et par Pierre Brasseur. Celui-ci est tour à tour exécrable, dans les rôles qui sollicitent l'identification du spectateur qu'il surcharge sans contrôle, presque sans respect de son personnage, et quasi-gènial dans les autres, ceux qui sont plus grands que nature. Ou peut-être a-t-il été envoûté par Frédérick Lemaitre ? Ici, le rôle était à sa généreuse mesure. Il est donc en effet quasi-génial. L'œil noir, le pli d'amertume à la bouche, le geste truculent, la menace homérique ou bien l'air bonasse, déconfit, enfantin, il préserve et il impose, de tout en bout, avec une insurpassable autorité, le double aspect de son personnage, sans aucune rupture de crédibilité dans un registre ou l'autre. Cette performance exige qu'on lui rende les armes.

Puis, l'on doit féliciter Christian Matras, l'opérateur et le coloriste qui, avec le meilleur film de Christian Jaque, a fait encore une espèce d'ouvrage d'avant-garde. *Barbe-Bleue* est, si je ne me trompe, la sixième ou septième bande française en couleurs. C'est la première qui se puisse comparer aux réussites anglaises et russes. C'est peut-être aussi le premier film en couleurs où le parti-pris esthétique soit soutenu de bout en bout. De longue date déjà, les quelques artistes authentiques que compte le cinéma rêvent de films où la palette, au lieu de rechercher les couleurs «naturelles» (sic), ajouterait au noir et blanc en situation. La même préoccupation a été naïvement exprimée dans quelques films américains, où la couleur, le moment venu, apparaît. Alexandre Arnoux cite en riant l'un d'eux où cette apparition était précédée d'une fière proclamation : « Et maintenant, que la fête commence ! ». Christian Matras utilise ici la couleur, non pas par opposition externe, pour une séquence ou l'autre, le bal par exemple, mais dans chaque plan ou composition par une recherche du goût et par opposition interne. Ainsi voit-on

une chevauchée nocturne : la couleur *n'est que dans les torches*. Je prends cet exemple extrême parce qu'il est significatif du procédé. Celui-ci, encore une fois, n'est pas neuf dans son intention et beaucoup de cinéastes ont rêvé à cet œuf de Christophe Colomb : mais Matras *l'a pondu le premier*. C'est une manière de mérite historique. Puis-je terminer en rappelant une conservation que j'eus avec Jacques Feyder, pour *L'Ecran Français*, quelques semaines avant sa mort ? « On m'a demandé », disait-il, « pourquoi je n'ai pas tourné *La Kermesse héroïque* en couleurs. Mais c'était justement ce qu'il ne fallait pas faire. Je n'aurais pas été maître de la palette. Au lieu qu'en noir et blanc, j'ai pu rechercher l'équivalence des maîtres flamands ». Eh bien, l'expérience de Christian Jaque faite encore comme il convient de gammes modestes et naïves, annonce le jour, même s'il est lointain encore, où il ne sera plus si absurde d'entreprendre *La Kermesse héroïque* en couleurs. Cette expérience a été entreprise en *Gevacolor*. Il s'agissait autrefois d'un tirage d'*Agfacolor* sur pellicule Gevaert. Si je comprends bien, *Gevacolor* est aujourd'hui un procédé techniquement autonome. Il y a toute apparence qu'il exige de l'artiste, comme les deux autres, beaucoup de précautions, et des sujets appropriés. Il serait désastreux que l'expérience Matras servît à multiplier des films français — ou, comme celui-ci franco-allemand, puisqu'une version germanique a aussi été tournée — à la Nathalie Kalmus.

JEAN QUEVAL

LA BÊTISE, OBJET D'ART

BORN YESTERDAY (COMMENT L'ESPRIT VIENT AUX FEMMES), film de GEORGE CUKOR. *Scénario :* Albert Mannheimer, d'après la pièce de Garson Kanin. *Images :* Joseph Walker. *Musique :* Frederick Hollander. *Interprétation :* Judy Holliday (Billie Dawn), William Holden (Paul Verrall), Broderick Crawford (Harry Brock), Howard Saint John (Jim Devery). *Production :* S. Sylvan Simon-Columbia, 1951).

Les variétés de la bêtise sont innombrables. Et s'il y avait moins d'imbéciles dans le monde ce serait beaucoup moins drôle, comme l'écrivait quelque part Jules Romains qui n'était pas khagneux pour rien. On peut aussi penser le contraire. Mais on ne peut manquer d'admirer à quel point de perfection est mené le type de poupée stupide que nous présente *Born Yesterday*. La pièce de Garson Kanin dont est tiré le film est considérée comme l'une des grandes réussites du théâtre aux Etats-Unis. Elle a été jouée dernièrement à Paris, sans grand succès paraît-il. Ce qui n'a rien d'étonnant car elle illustre un type de bêtise proprement américaine et l'on imagine mal quelle actrice française aurait pu le comprendre de l'intérieur. Il existe, bien sûr, en Europe des bêtises du même degré, mais leurs manifestations sont autres. La bêtise européenne est justiciable le plus souvent du *Dictionnaire des idées reçues;* la bêtise hénaurme qui plaisait tant à Flaubert procède par clichés, quiproquos et coqs-à-l'âne. La bêtise de Billie Dawn, héroïne de *Born Yesterday* révèle la possibilité d'un vide intellectuel absolu. Les seules manifestations de la pensée de Billie, poupée soignée, la tête exclusivement farcie de jazz, sont l'ébauche d'un déhanchement au rythme de boogie-woogie, l'ébauche vocale d'une imitation de la trompette bouchée et le déclenchement d'un rire de machine à sous.

On avait pensé, paraît-il, pour le rôle à quelque star du genre de Rita. C'eût été oublier le paradoxe du comédien. Judy Holliday (qui tenait le rôle à la scène) a finalement été choisie et prouve qu'il faut beaucoup d'intelligence pour jouer bête. La grande trouvaille c'est le ton de sa voix, d'une ou deux octaves au-dessus de la moyenne. Ceux qui ont vu le film à Venise, sans sous-titres, savent par expérience qu'une traduction du dialogue n'est pas inutile : elle parle une langue très particulière, beaucoup plus éloignée de l'anglais que le parler bellevillois ne l'est du français.



George Cukor : *Born Yesterday* : (Judy Holliday et Broderick Crawford).

La saveur de ce personnage, étroitement liée au talent de l'actrice, fait tout le mérite du film. L'intrigue aurait pu convenir à n'importe quelle comédie américaine. Notre Billie Dawn accompagne à Washington, à titre de petite amie, Harry Brock, un roi de la ferraille nouveau riche. Installation dans un palace. Réception du parlementaire qu'il s'agit d'acheter. Billie en maîtresse de maison est décidément insortable (et impayable). Son Harry décide de la donner à dégrossir à un intellectuel à lunettes qui est journaliste et se trouve donc dans les parages. Les leçons du journaliste à la chorus-girl sont d'une savoureuse drôlerie. Malheureusement il ne se contente pas de lui révéler la littérature et la peinture, il lui enseigne aussi la démocratie dans les temples qu'on lui a élevés à Washington. Le film vire alors au genre Capra-plein-de-bonnes-intentions. Mais ce n'est qu'un nuage car la conversion démocratique de Billie permet une fin charmante.

Le travail de George Cukor, le réalisateur (qui fit *Gaslight*), n'est pas la meilleure illustration de ce que nous appelons *l'autre cinéma*. *Born Yesterday* est bien un film parlant, terriblement parlant. Mais plutôt du côté de Sacha Guitry que du côté *Parents terribles*. Cas intermédiaire entre le théâtre filmé et le cinéma-théâtre. Il faut citer pourtant comme une réussite la partie de cartes du couple Billie-Harry, presque sans changements de plans mais d'une étonnante justesse de vision. George Cukor borne le plus souvent son rôle à celui d'un excellent directeur d'excellents acteurs : à côté de Judy Holliday dans le rôle de Billie, William Holden (qui jouait le scénariste de *Sunset Boulevard*) dans celui du journaliste à lunettes, et l'énorme et truculent Broderick Crawford (l'apprenti dictateur d'*All The king's Men*) dans le rôle du roi de la ferraille. Comme on le voit il ne s'agit pas de vedettes mais de comédiens de talent, qui, comme au théâtre, sont en train de se créer au cinéma des « emplois ».

Born Yesterday n'est pas une révélation cinématographique, c'est un film extrêmement drôle qui vaut par un dialogue spirituel et s'élève au-dessus du niveau de la comédie américaine moyenne en créant un type qui peut devenir une recette : celui de la dinde à l'Américaine.

JEAN-LOUIS TALLENAY

PANDORA OU LA CLEF DES SONGES

PANDORA AND THE FLYING DUTCHMAN, film en technicolor de ALBERT LEWIN. *Scénario :* Albert Lewin, d'après la légende de « The Flying Dutchman ». *Images :* Jack Cardiff. *Décors :* John Hawkesworth. *Musique :* Alan Rawsthorne. *Interprétation :* Ava Gardner (Pandora), James Mason (Hendrick Van der Zee), Nigel Patrick (Stephen Cameron), Sheila Sim (Janet), Harold Warrender (Geoffrey Fielding), *Mario Cabre* (Juan Montalvo). *Production :* Romulus Film, 1950. *Distribution :* Filmsonor.

On ne peut s'empêcher de sourire, cependant que la grosse dame qu'on a à sa gauche dit tout haut ce qu'on pense tout bas, à savoir que c'est tout de même un peu fort, ce coureur automobile qui précipite sa voiture dans la Méditerranée pour p r o u v e r son amour à une femme, comme d'autres achètent un bouquet de violettes, un peu fort aussi cette femme qui, sur le *coup de minuit, s'en va à la nage*, et toute nue encore, à la découverte d'un bateau fantôme abandonné de son équipage où seul un jeune ténébreux passe son temps à faire des tableaux à la manière de Chirico (la grosse dame dit Picasso). Et est-ce que vous avez jamais vu des nuits pareilles, où l'obscurité passe par toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, avec ce rayon de lune qui s'arrange pour venir tout juste éclairer l'épaule radieuse d'Ava Gardner ?

Albert Lewin : *Pandora*. (Ava Gardner et James Mason).



On sourit et puis tout d'un coup on éprouve une sorte de pincement au cœur et on a honte de sourire et on voudrait battre sa voisine pour la faire taire. Qu'elle se taise, qu'elle se taise, pourquoi après tout les coureurs automobiles ne sacrifieraient-ils pas leurs *voitures à leurs amours*, pourquoi Ava Gardner résisterait-elle plus longtemps à l'appel des sirènes masculines, pourquoi maintenant ce matador qui porte la mort sur son visage ne pénètrerait-il pas dans l'arène déserte, livrée à la nuit, pour offrir le sacrifice d'un taureau à une unique spectatrice ?

Si l'on faisait une critique sérieuse de *Pandora*, il conviendrait de déplorer que son auteur Albert Lewin ait cru nécessaire de se porter garant de *la véracité des légendes*, en l'occurrence d'identifier catégoriquement en la personne du jeune peintre du bateau fantôme un capitaine de navire hollandais condamné, depuis bientôt trois siècles, à ne pas mourir pour avoir assassiné sa femme. Et qui errerait éternellement sur les océans s'il ne rencontrait pas, à l'occasion d'une escale, une autre femme qui accepte de mourir pour lui. Albert Lewin nous fait assister en long, en large et en couleurs au procès du capitaine, estimant sans doute que quand les choses sont inscrites sur de la pellicule, on ne peut plus douter qu'elles soient vraies. Comme si au contraire les légendes ne prenaient pas toute leur force de persuasion dans l'équivoque et le possible. Combien on préférerait se laisser *entendre dire* que ce peintre pourrait bien être le fameux hollandais volant, sans que rien ne nous empêche par ailleurs de penser qu'il peut tout aussi bien n'être qu'un jeune oisif misanthrope.

Mais *Pandora* n'est pas un film qui donne envie d'écrire une critique sérieuse. Il vaut moins et plus que cela. Il fait sourire, et en même temps rêver à un cinéma qui serait débarassé de ses gangsters et de ses flics, de ses fille-mères et de ses petites sœurs des pauvres, à un cinéma dont les héros seraient glorieux comme la mort et les héroïnes belles comme la nuit.

Cinéma involontaire, comme on dit poésie involontaire. Les maladresses de *Pandora* sont plus émouvantes que ses qualités et dans leur excès même ses fautes de goût le rattachent à la grande tradition baroque. C'est aussi ridicule qu'une couverture de magazine, et puis on tourne la page et voilà qu'on se met à penser à ces nuits de Julien Gracq, toutes pleines de déambulations et de conciliabules mystérieux, au milieu de dunes argentées par la lune. Oui, pourquoi n'existeraient-elles pas, ces nuits violettes et minérales, violentes et pétrifiées, qui s'achèvent au bord de la mer, sur le sable mouillé par l'aube toute neuve, sur un dernier éclat de jazz, sur une vieille statue mutilée, sur le cri aigu d'une fille ivre dont la robe de bal se retourne soudainement, car elle s'en vient dire bonjour à la mer en marchant sur les mains ?

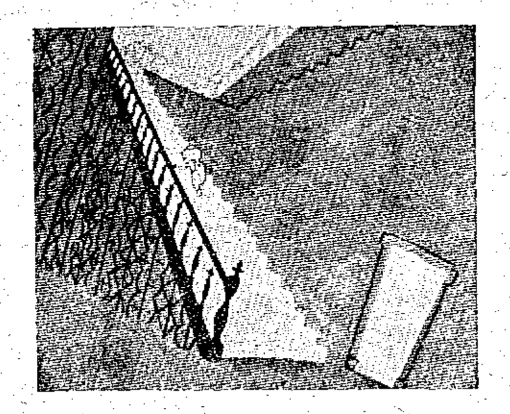
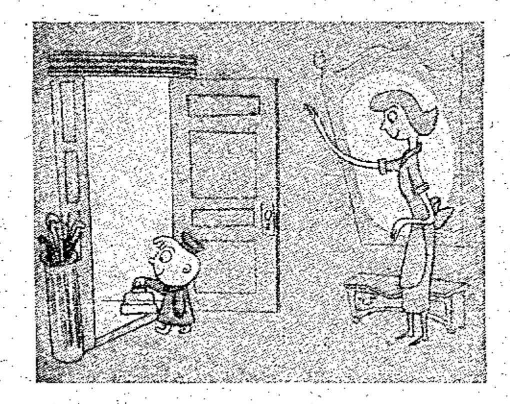
JEAN-PIERRE VIVET

LE FIL A COUPER DISNEY

GERALD MAC BOING-BOING, dessin animé en couleurs de ROBERT CANNON (Oscar 1951). *Scénario :* D. Senss. *Adaptation :* Bill Scott, Phil Eastman. *Animation :* Bill Melenday, Rudy Larriva, Pat Matthews, Willis Pyle, Franck Smith. *Couleurs :* Jules Engel, Herb Hymm. *Production :* Stephen Bosustow, United Production of America, 1951. *Distribution :* Columbia.

Quelquefois, Dieu merci, nous apprenons malgré les augures que tout n'a pas encore été dit. Il y a, alors, dans les arts d'agrément (littérature, politique, cinéma) un grand remue-ménage. Phèdre pense soudain qu'elle a eu bien de la chance de vivre au temps de Racine. Quelques années plus tard, c'était fichu. *Hernani* songe que Victor Hugo a bien fait de se trouver dans ses parages vers 1830. Tout un monde s'aperçoit : 1 qu'il a existé; 2 qu'il n'a plus a u c u n e chance d'exister désormais, je veux dire d'être renouvelé. Corollaire : Corneille se croit à l'aboutissement d'un long voyage littéraire entrepris depuis des siècles. Il ne pense pas une seconde que la pièce en vers n'est qu'un départ. « Enfin, Malherbe vint »; cela veut dire : heureusement la littérature fait une fin, maintenant elle a atteint son vrai degré de maturité — qu'on n'essaye surtout plus de la changer. Les arts sont faits d'une succession de « Enfin, quelqu'un vint ». Le miracle c'est que chaque fois, on croit que plus personne ne peut encore venir; et que pourtant quelqu'un, régulièrement, vient encore.

Ces quelques réflexions sont inspirées par l'apparition sur nos écrans d'un modeste, sinon simple, dessin animé. Car s'il est en effet une genre cinématographique qui paraissait définitif, cerné une fois pour toutes, quasi intouchable, n'était-ce pas le dessin animé ? M. Disney semblait l'avoir accaparé à son profit après l'avoir fait naître de sa seule imagination. Son accaparement n'était pas que d'ordre artistique. Les moyens financiers immenses, les studios perfectionnés, les dessinateurs formés par lui à son image, constituaient pour M. Disney la meilleure garantie de n'être pas concurrencé. Que pouvait-on contre lui ? Le plagier. Ce n'est qu'un moindre mal. M. Disney gardait sur ses rivaux mille souris fantaisistes d'avance, mille chiens à longues oreilles. Blanche-Neige, tous ses personnages non-animaux eux-mêmes, avaient des allures de sociétés annexes, de filiales de luxe des amis de Mickey Mouse. Bien plus, les dessins qu'il ne contrôlait pas avaient l'air d'être de lui. Popeye pourrait sortir de ses laboratoires. Le procédé, l'animation, l'accompagnement musical, le cheminement des gags, sont de la même famille. C'est de M. Disney seul qu'on attendait, sinon du nouveau, du moins un perfectionnement

Robert Cannon : *Gerald Mac Boing-Boing.*

de sa méthode. Nous nous étions endormis au contact confortable de M. Disney. Tant était grande sa maîtrise qu'elle était parvenue à nous faire oublier qu'il pourrait un jour y avoir autre chose.

C'est alors qu'« enfin, Bosustow vint ». A la même seconde, des peuples de Cendrilons, des troupeaux de Bambis battent en retraite. M. Bosustow, ancien membre de la tribu Disney a en somme découvert le fil à couper le beurre. Il nous a rappelé que les animaux des fables de la Fontaine, c'était charmant; mais qu'il eut été ridicule de demander à Balzac ou à Stendahl de transformer tous leurs personnages en zoo amusant. Il a réussi là où M. Disney avait échoué : l'animation d'hommes ou de femmes dessinés ne pouvait en aucun cas avoir la perfection d'une photographie. Il s'agissait donc de tourner les difficultés. Et pour cela de tirer parti de l'expérience imposée presque par la force au public par les meilleurs de nos dessinateurs et de nos peintres. Il y a quelques années, si un caricaturiste avait osé se borner à faire un dessin humoristique composé d'un personnage schématique et d'un pan de rideau, personne n'aurait compris. Le dessin humoristique est parvenu, petit à petit, à se débarrasser de ce qui lui nuisait le plus : le mot soi-disant drôle qu'on inscrivait au-dessous en guise de légende. Je me souviens dans les hebdomadaires français, il y a seulement quatre ou cinq ans, que les dessins sans légendes étaient automatiquement refusés par les directeurs. Ce sont aujourd'hui les plus prisés et du reste les meilleurs. L'adresse de M. Bosustow et de toute son équipe est d'avoir compris que le dessin animé ne pouvant être photographie ni tableau de peintre conformiste, pouvait du moins être dessin humoristique animé. Toute la révolution est là. Le fil à couper Disney, déjà mentionné, a tranché la gorge de la plus tyrannique des arches de Noé.

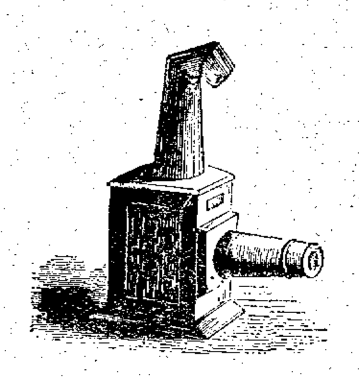
Autre miracle : une tentative de cet ordre, aussi hardie qu'elle soit, aussi imprévue, est aussitôt acceptée par le public, par toutes les catégories du public. *Boing-Boing* paraît, et le spectateur réclame immédiatement son frère, son fils, son père. Il ne veut plus rien d'autre. Il secoue, avec une certaine ingratitude du reste un joug qui le faisait glousser de plaisir depuis *Les trois petits cochons.* Le public, au contact de cette révélation, se sent adulte. Il a terminé son école primaire du dessin animé. M. Disney lui a fait passer avec succès son certificat d'étude en technicolor. Il y a longtemps d'autre part qu'il sait que le dessin animé, originellement destiné aux enfants, est une denrée dont il repaît son âge mûr. La transition est un peu brusque, mais efficace. Nous savons désormais que nous riions à Mickey ou à Popeye, *faute de mieux.* Ce mieux le voici.

Qu'est-ce en effet que *Gérald Mc Boing-Boing ?* Une série de dessins drôles dont seul est conservé l'essentiel : rien que la charpente du trait, rien que les fondations de la couleur et du bruit, chaque geste étant isolé, mis en valeur d'une manière

fulgurante, et non, comme chez M. Disney, noyé dans un flot d'explications visuelles commenté sans cesse, appuyé à la logique comme on s'accroche à un radeau. L'histoire elle-même tourne le dos aux histoires habituelles de dessins animés. Elle a été écrite en fonction d'une œuvre précise : un petit garçon connaît l'infortune singulière de ne pouvoir s'exprimer par la parole. Par contre, de sa bouche sortent mille bruits bizarres. Cela va de l'avertisseur d'automobile au crissement des pneus sur du gravier, en passant par des échos de chevauchée. Ce thème est naturellement plaisant, et l'on imagine l'usage que les inventeurs peuvent en faire. Enfin une intrigue de dessin animé qui ne resemble à aucune autre, et qui pousse l'honnêteté jusqu'à ne pouvoir plus jamais être reproduite dans un film similaire. Popeye vit toujours la même aventure; il faut de la part du spectateur tout de même bien de la complaisance pour toujours l'accepter. Ici, une répétition serait imposible. *Boing-Boing* est un et indivisible. Il fait naître un monde et meurt en même temps.

Notre chance veut, d'autre part, que ceux qui en ont eu l'idée avaient non seulement du talent, mais encore du goût. Ils appartiennent à la meilleure tradition des dessinateurs humoristes américains, celle des Sammy Berenstein et des Saul Steinberg. Leur amour de la couleur est celui des peintres les plus intelligents. Ce ne sont pas des montreurs de marionnettes, ou alors ils font exprès de montrer les ficelles de leurs polichinelles. Le dessin animé était tout entier fondé sur une erreur; ce qui paraissait important était justement ce qui l'était le moins : parvenir à une sorte d'harmonie sirupeuse de l'animation. Aujourd'hui, ce problème est relégué au second plan. Il y a dans l'ouvrage de MM. Bosustow et Cannon une charge explosive que l'on ne peut comparer qu'à celle, jadis, qui fit éclater le film muet pour engendrer le parlant. Il est curieux de constater que ce stade « parlant » du dessin animé s'inaugure justement par une bande dont le héros est censé ne pas savoir parler.

FRANÇOIS CHALAIS



TROISIÈME SALON DU CINÉMA

Du 7 au 16 octobre vient de se tenir à Paris le IIIe Salon du Cinéma organisé par le Syndicat des Constructeurs et Négociants du Matériel cinématographique, sous l'égide de la Confédération Nationale du Cinéma. Y étaient représentés les principaux constructeurs français et étrangers de matériel cinématographique, ainsi que les plus importantes publications de Cinéma et la Cinémathèque Française. Nous reviendrons plus longuement, dans notre prochain numéro, sur cette manifestation.

LE RENDEZ-VOUS DE PALERME

Impressions d'un Anglais

par

RALPH GLASSER

Palerme, Septembre 1951.

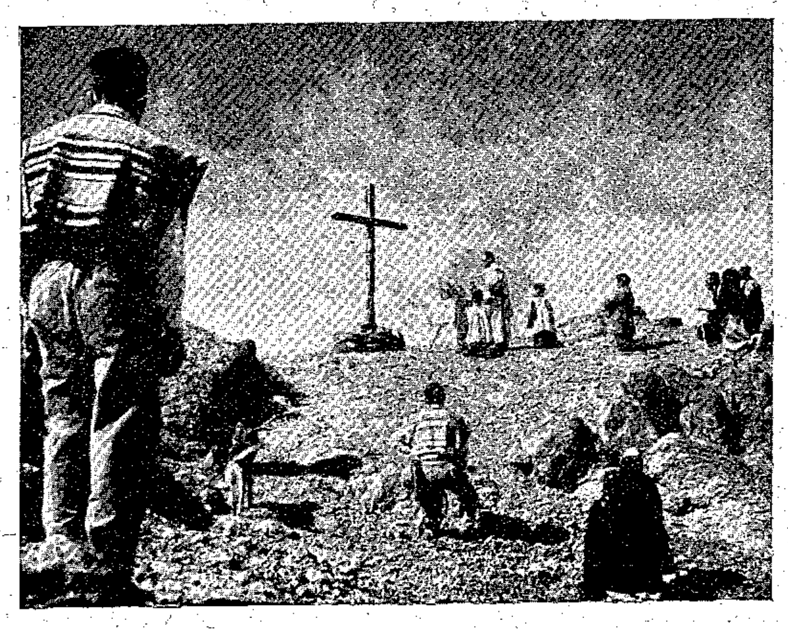
Lorsque Jean Cocteau et *Objectif 49* organisèrent à Biarritz en 1949 « Le Festival du Film Maudit », nous eûmes l'impression d'avoir assisté à quelque chose de neuf, de courageux, de réconfortant, une sorte de résurrection de l'esprit du *Salon des refusés,* provocante et salutaire initiative. Le terme « maudit » appliqué au cinéma fut ainsi défini par Cocteau : « un film de valeur auquel le public n'a pas rendu justice ».

Un de ces films au moins, *Les dames du Bois de Boulogne,* fut « dé-maudit » à cette occasion. Il vient d'être projeté récemment en Angleterre avec succès, bien qu'en dehors des grands circuits commerciaux. Au reste, même si aucun film n'avait été sauvé de l'oubli, « Le Festival du Film Maudit » eut été justifié. En mettant délibérément l'accent sur l'impopularité de certains films, ce festival imposa une révision des principes critiques habituels et suscita ces sortes de querelles intellectuelles qui sont indispensables à l'esprit créateur, au cinéma comme ailleurs.

Compte tenu de l'ambition de ce point de départ, « Le Rendez-vous de Biarritz » de 1950 et celui de Palerme de 1951 ont marqué un recul, sans doute pour avoir fait de trop nombreux compromis entre des intérêts contradictoires. Il est certain que le dernier festival, celui de Palerme (17-24 septembre) n'avait plus aucun rapport avec les principes de départ énoncés sans ambiguïté par Cocteau en 1949.

The Rake's Progress de Launder et Gilliat, par exemple, n'est pas un film maudit, de même que *It always rains on sundays* de Robert Hamer, tous deux furent des succès commerciaux en Angleterre. D'autre part, *Cet âge est sans pitié* de Marcel Blistène, dont on ne peut remarquer que les très belles couleurs en Gévacolor, constituait une troublante intrusion dans un pareil programme.

Les festivals de cinéma, comme les êtres, devraient éviter de vouloir se répéter avec trop de similitude. Il était certainement prématuré de projeter à nouveau *Les dames du Bois de Boulogne* (Biarritz 1949) et *L'enfance de Maxime Gorki* (Biarritz 1950).



Fred Matter : *El Paso Madito.*

Mais le festival de Palerme s'est racheté grâce à un film chilien, *El Paso Madito* (*Le col maudit*), dirigé, photographié et interprété par Fred Matter, explorateur français qui écrivit en outre le scénario. L'histoire est une réminiscence de la pièce de Lorca *Blood Wedding.* L'action, toute imprégnée d'une fatalité bien espagnole, se déroule inexorablement jusqu'à son apogée tragique. Une jeune fille est obligée d'épouser un riche propriétaire foncier d'un certain âge; elle s'en repent à la cérémonie du mariage et s'enfuit avec le jeune homme qu'elle aime. Alors qu'ils tentent de s'échapper à travers un col des Hautes Andes qui sépare le Chili de l'Argentine, ils meurent de la main même du mari irrité. Fred Matter a évité le piège du mélodrame et il obtient une très grande puissance dans ses effets avec une mise en scène volontairement sobre. Le film progresse avec simplicité, mais le rythme de l'action et du développement des sentiments est irrésistible.

Fred Matter ne s'est servi d'aucun acteur professionnel : à l'instar de Flaherty, il préfère utiliser les natifs de l'endroit, leur racontant l'histoire et adaptant son scénario à l'égard de chaque situation donnée. Ainsi, les scènes de la vie quotidienne chez les Huasos (cow-boys du Chili) et l'ambiance d'une hacienda prennent logiquement un relief particulier. La photographie est magnifique et quelques séquences de montagne vont même jusqu'à rappeler *La lumière bleue.* La musique pour guitare, composée, jouée et chantée par des interprètes non professionnels, échappe aux clichés habituels et fait partie intégrante des éléments du drame.

On peut trouver des erreurs dans *El Paso Madito,* par exemple dans l'emploi du retour en arrière, mais la maîtrise du réalisateur sur son sujet reste constante, ainsi que son utilisation sans défaillance des virtualités de l'image et du mouvement; et avant tout signalons l'excellence de la photographie.

Le principal intérêt d'*Anone*, écrit, réalisé et interprété par Gilbert de Daunant, réside dans les solutions données au problème de la transposition de l'allégorie littéraire en éléments visuels et dramatiques. Un jeune interné civil devenu muet après des années d'un traitement aussi abject qu'anonyme s'échappe d'un camp et erre à l'aventure dans le monde « réel » où les gens ont une identité et vivent normalement. Finalement, il est adopté par une famille charitable dans un petit village et retrouve une personnalité. Aussitôt les Pouvoirs publics se dressent contre lui. La Société se méfie de celui dont la place précise ne parvient pas à être clairement définie. Il est envoyé devant une Commission internationale chargée de déterminer qui il est et qui doit le prendre en charge. Les membres de la Commission internationale, présentés ici comme des pantins, délibèrent gravement sans résultat. Rendu à sa famille d'adoption, il sauve, après diverses tribulations, le village de l'explosion qui allait l'anéantir; devenu sans s'en rendre compte le héros du jour, il s'esquive pendant la cérémonie donnée en son honneur. Son destin est de rester anonyme.

Anone offre deux aspects différents : une sorte de parabole littéraire sur la condition humaine et un essai sociologique sur la conception abstraite de l'homme. Le film n'est pas totalement réussi : la progression dramatique est faible et, curieux paradoxe à propos d'un ouvrage rempli de symboles, les symboles manquent de clarté. De plus, l'inconsistance du film déconcerte ainsi que l'imprécision du détail. En tentant de mettre en scène des concepts plutôt que des êtres vivants, Gilbert de Daunant s'est privé de la possibilité de dessiner des caractères, se fiant uniquement au contenu intellectuel de son thème central pour retenir l'attention. Les mouvements de la caméra, par exemple, moyens efficaces pour circonscrire une situation ou mettre en valeur certains détails, sont pratiquement inutilisés dans ce film.

Jean Cocteau nous a déjà montré le moyen de porter à l'écran des vérités poétiques par le truchement de valeurs dramatiques. Gilbert de Daunant, sur qui on peut fonder de sérieux espoirs, n'a pas encore trouvé la forme dramatico-visuelle qui lui permettra de délivrer par l'intermédiaire du film un message essentiellement littéraire.

The Magic Garden de Donald Swanson, réalisé par une équipe britannique avec une distribution entièrement nègre, est un conte de fées moderne : l'action se passe dans la colonie noire d'Alexandra, près de Johannesburg. Un voleur dérobe quarante livres, échappe à ses poursuivants, et cache son larcin dans un jardin. L'argent change de mains plusieurs fois, et chaque fois permet un bienfait, jusqu'au moment où il revient à la place où il avait été volé. Réalisé avec simplicité et rigueur, empreint de cette gravité naturelle des nègres qui tourne brusquement à la gaîté, le film a un charme irrésistible.

L'élan de 1949 n'a certainement pas encore perdu toute sa force initiale. Il y a encore du travail à faire en s'appuyant sur la notion de « malédiction ». Dans la production actuelle, il y a encore certainement des films qui correspondent à cet esprit. Sinon ces sortes de manifestations perdent toute raison d'être et ne sont plus que de simples présentations de films.

RALPH GLASSER



LA REVUE DES REVUES

ANGLETERRE.

SIGHT AND SOUND (British Film Institute, 164 Shaftesbury Ave., London WC 2). Le numéro d'août-septembre contient une remarquable étude, par Gavin Lambert, du pouvoir personnel de l'acteur de cinéma. Bette Davis, qui est bien une des meilleures actrices de l'écran, prête ses multiples visages à cette évocation. Le personnage Davis se révèle peu à peu le long de plus de vingt films, jusqu'à ce que *All About Eve* nous le dévoile tel qu'en lui-même enfin...

On lira avec intérêt, dans le même numéro, des notes de Patricia Hutchins sur les rapports qu'entretinrent, environ 1925, James Joyce, le cinématographe et Eisenstein. On sait que ce dernier songea à tourner *Ulysse*. Joyce, de son côté, avait préparé avec Stuart Gilbert un scénario adapté de l'épisode d'Anna Livia Plurabelle, dans *Finnegans Wake*.

Nous avons moins aimé un long article consacré, de façon assez didactique, aux « Chemins du Mélodrame », qui n'ouvre aucune perspective nouvelle sur un sujet pourtant incomplètement exploré.

La critique des films (*Strangers on a Train, Macbeth,* etc.) et l'illustration photographique sont comme toujours excellentes.

CINE TECHNICIAN (2 Soho Square, London W 1), périodique semi-professionnel, reprend dans son numéro 88 une pertinente étude précédemment publiée par *Hollywood Quartely Review*, et consacrée par Richard Rowland à Carl Dreyer. L'art pictural de ce dernier y est à juste titre rapproché des primitifs flamands. Mais la plastique et la stylistique de Dreyer ont pour même fin l'isolement des personnalités de l'âme, afin que se noue dans son extrême nudité le drame de la solitude humaine.

ETATS-UNIS.

FILMS IN REVIEW (National Board of Review of Motion Pictures, 31 Union Square West, New-York 3, N.Y.). Les couvertures alléchantes enferment souvent une littérature critique de moins bon aloi. Dans le dernier numéro, une lettre de Lubitsch relatant sa propre carrière est précédée de notes très animées de Herman G. Weinberg sur ses rencontres avec le metteur en scène. Qu'importe après tout que celui-ci s'esclaffe à la *Jeanne d'Arc* de Dreyer et n'y voit d'intérêt

que — pathologique — celui d'une étude de l'hystérie ! La personnalité de Lubitsch — qui domine toute la comédie cinématographique — ne saurait se plier à des cadres qui lui sont étrangers, fussent-ils ceux de l'admiration, mais fait éclater ceux de l'interview, au plus grand profit — et amusement — du lecteur.

FRANCE.

L'AGE DU CINEMA (25, avenue Reilles, Paris-14ᵉ) ne déçoit pas les espoirs que son apparition avait fait naître. Le numéro 2 contient une nécessaire mise au point, par Robert Benayoun, de l'optique cinématographique adoptée par les rédacteurs de la revue, désireux de soumettre le film aux exigences poétiques d'un onirisme transcendant : « Tout film devrait être un rêve, cohérent ou non, mais qui puisse, comme l'écriture automatique, dévoiler l'imagination créatrice de son auteur. » Application immédiate de cette attitude concertée, un article d'Adonis Kyrou sur « L'univers personnel dans la réalisation » ouvre des voies très neuves à l'esthétique du film et nous donne, sur Sternberg et *Shangaï Gesture*, la page passionnée que nous attendions de son auteur.

Au sommaire du numéro 3, un texte plaisant d'Audiberti et une intéressante interview de Mac Laren. La revue des films est importante, et si l'on n'est certes pas toujours d'accord sur certaines positions prises de façon assez arbitraire et catégorique, on ne saurait méconnaître l'intérêt que présente une intelligente défense de films tels que *Juliette* ou *L'Etrange Madame X*.

Le choix judicieux des photographies mérite une mention spéciale.

RACCORDS (8, avenue Germaine, à Savigny-sur-Orge, S.-et-O.). — Le numéro d'été nous donne, par Oswald Ducrot, une remarquable analyse du *Journal d'un curé de campagne*. Subordonnant l'esthétique à l'étique, et se plaçant sur un plan plus volontiers métaphysique qu'analytique, l'auteur ajoute de nouvelles directions à une réflexion critique que l'on avait pu croire épuisée par la considérable étude consacrée à Bresson par André Bazin (CAHIERS DU CINÉMA, N° 3).

Le même numéro contient un article fort intéressant de Gilles Jacob, réhabilitant *Les Hauts de Hurlevent* et un Wyler romantique, que réprouve le sec moraliste de *l'Héritière*.

ESPRIT (27, rue Jacob, Paris-6ᵉ). — N° 6 et 7-8 (Juin et Juillet-Août 1951) : THÉATRE ET CINÉMA, par André Bazin. Une première version à peu près identique de cette longue étude avait été écrite pour LA REVUE DU CINÉMA en 1948. La *disparition de cette revue empêcha sa publication. Si l'on considère que ce texte* est encore aujourd'hui fort en avance sur les conceptions courantes de la critique en cette matière, on reconnaîtra qu'en 1948 il était presque révolutionnaire. Nous ne reviendrons pas sur la première partie de ce texte; il faut en effet bien de la bêtise pour refuser au « théâtre filmé » la qualité de bon cinéma et pour croire que les rapports intimes du cinéma et du théâtre datent d'avant-hier. Il est déjà plus subtil de prouver que c'est en demeurant le plus « théâtre » possible que l'on fait le meilleur cinéma. La démonstration est pourtant ici indiscutable et, comme *le dit Bazin, l'apport spécifique* du cinéma, dans un cas comme *Les Parents terribles*, ne peut se définir que par un surcroît de théâtralité. La clef de ce paradoxe c'est que « ce n'est plus un sujet qu'on « adapte » : c'est une *pièce* qu'on met en scène par le moyen du cinéma ». Dans la seconde partie de cette étude Bazin analyse : la notion de présence, les oppositions et identifications entre les deux disciplines, la notion de « lieu dramatique », le réalisme de l'espace à l'écran, l'analogie du jeu dans les deux catégories. Enfin il tire des conclusions : le théâtre vient à l'aide du cinéma, mieux, il le sauvera et on passera insensiblement du théâtre-filmé au théâtre cinématographique. Une thèse de doctorat sur l'*Esthétique du Dessin Animé* a été soutenue en Sorbonne. Chris Marker voit là « un événement important dans l'histoire de la filmologie » et lui consacre deux colonnes du *Journal à plusieurs voix*, du numéro de septembre. Dans la même livraison, une pertinente étude de Bazin remarque la permanence chez Carné d'une thématique rigoureuse, sous l'évolution d'un style.

Nous signalons par ailleurs à nos lecteurs la récente parution du nouveau catalogue (*Cinéma N° 7*) édité par la Librairie de la Fontaine. Ce catalogue très complet contient la nomenclature de tous les ouvrages anciens et modernes concernant le spectacle.

Eléments pour une

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

51. ALMANACH DU THEATRE ET DU CINEMA, 1951, présenté par ARMAND SALACROU, *Editions de Flore*, Paris, 1951.

Georges Sadoul, André Lang, Armand-Jean Cauliez, Yves Baudrier, Roger Régent, Jean Vidal, Eugénie Hélisse, Jean Thévenot, Noël Calef, Nino Frank, Georges Charensol, André Bazin, René Jeanne, Pierre Michaut, Jean-Charles Tachella, José Zendel communiquent leurs réflexions sur une année de cinéma.

52. BUZZI (ALDO) : TACCUINO DELL' AIUTO-REGISTA (*Carnet de l'assistant metteur en scène*), 77 p., 83 ill. (dont 11 en couleurs), *Hoepli*, Milan, 1944.

Ce petit livre a l'air d'un canular : il se présente comme une innocente plaquette de vulgarisation, tandis qu'en réalité il contient la critique la plus féroce du cinéma qu'on puisse imaginer.

« Un cygne au cou sale donne l'idée du blanc absolu. Un effet augmente par l'effet opposé... Un coup de toux dans le silence d'une salle donne une plus forte impression de silence. (Non pas : « On n'aurait pas entendu voler une mouche », mais : « On entendait voler une mouche »).

« Sur des parquets très propres — parfaitement unis, d'une seule couleur, entiers, brillants comme des pistes pour danseurs — les acteurs se promènent avec naturel, dans des chaussures neuves, passées à la brosse à reluire jusqu'à *sous* la semelle. »

Le reste à l'avenant, d'une richesse assez neuve dans ce domaine.

53. BESSY (MAURICE) : LES TRUQUAGES AU CINEMA, préface de Orson Welles, documentation de Hervé Le Boterf. 252 p., 200 ph. h.-t., 50 schémas, *Editions Prisma*, Paris, 1951.

Ce livre dévoile au profane tous les truquages du cinéma de Méliès à *Helzapoppin*, en passant par Schuftan, Gance, le Simplifilm, Disney, Mac Laren, etc... Livre complet et, jusqu'à la caméra électronique, définitif.

54. CARRICK (EDWARD) : DESIGNING FOR FILMS (1re éd. : 1941; 2e : 1949), *Studio*, Londres, 1949.

Cet album donne un aperçu complet et ingénieux de tous les problèmes du décor, depuis les plus simples maquettes jusqu'aux techniques les plus complexes (« b a c k », « perspective Schufftan », etc.). Des schémas particulièrement heureux facilitent l'étude de l'ouvrage.

55. CHARTIER (J.-P.) et DESPLANQUES (R.-P.) : DERRIERE L'ECRAN, 192 p., *Editions Spes*, Paris, 1950.

Le titre est assez explicite; le lecteur sait qu'il trouvera dans ce livre une bonne initiation au cinéma : comment on fait un film et le point de vue du spectateur.

56. CINEMA E S P A G N O L (LE), 158 p., 56 ill. h.-t., *Bureau d'Information Espagnol*, Madrid, 1949.

« ... Si étrange que cela puisse paraître, pas une ligne n'est consacrée au cinéma de l'Espagne dans les plus célèbres histoires du cinéma circulant dans le monde. Le lecteur mal informé titre la conclusion qu'en Espagne on ne connaît même pas le celluloïd ». En réalité, tout lecteur sait qu'on y enregistre sur pellicule des images en mouvement; mais ce n'est pas là nécessairement du cinéma. Tout ami du cinéma cite avec respect *Los Hurdos*, chef-d'œuvre de vérité; mais il est consterné par *Don Juan*, un des films les plus faux qu'on ait jamais conçus et qui a trahi le plus beau mythe de l'Espagne. Les meilleurs trésors du peuple espagnol sont gâchés dans des constructions cinématographiques conventionnelles et étouffantes de lieux communs : voir *Amor brujo*, qui aurait dû immortaliser les « flamencos » et Manuel de Falla...

Quoi qu'il en soit, sur le plan matériel, l'Espagne dispose de 3 915 salles, dont 870 fonctionnent tous les jours, avec deux séances. La production de longs métrages est de 45 films en moyenne, réalisée sur 18 plateaux. En 1948, 257 films furent présentés en Espagne, 50,2 % américains, 14,8 % espagnols, 8,2 % mexicains, 5,8 % français, 5,4 % italiens, etc.

57. Clair (René) : R E F L E X I O N FAITE, Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950, 272 pages, *Editions Gallimard*, Paris, 1951.

Le René Clair de 1923 et celui de 1950 font dans ce livre la plus intéressante des rencontres. Aux ardeurs du jeune cinéaste du *Chapeau de paille d'Italie* l'auteur de *La Beauté du diable* répond parfois non sans quelque humour. Il est honnête de reconnaître combien justes se révèlent aujourd'hui certaines remarques ou prédictions qui parurent aventureuses il y a vingt ans.

58. Cocteau (Jean) et Bazin (André) : ORSON WELLES, 64 p., 20 ill. h. t., *Editions Chavane*, Paris, 1950.

La première étude parue en France sur Orson Welles. Jean Cocteau en trace un portrait pittoresque. André Bazin donne une passionnante étude approfondie de l'homme et de ses films.

59. Cocteau (Jean) : O R P H E E, 132 p., 16 ph. h. t., de Roger Corbeau, *Editions André Bonne*, Paris, 1950.

Le destin des films est de se retrouver parfois sur le papier. Scénario, dialogues et mouvements des acteurs sont offerts au lecteur. Un prologue sur les personnages du film, sur la zone et sur les miroirs éclaire singulièrement les intentions de l'auteur.

60. Cocteau (Jean) : ENTRETIENS A U T O U R DU CINEMATOGRAPHE, Collection *Encyclopédie du Cinéma*, dirigée par André Fraigneau, 176 p., 20 ph. h. t., *Editions André Bonne*, Paris, 1951.

Le lecteur trouvera dans ce livre agréable tout le charme de la conversation de Jean Cocteau qui dévoile ici un certain nombre de ses secrets de travail et ne manque pas de dire — au passage — quelques vérités sur le *cinématographe*.

61. Cotes (Peter) et Nicklaus (Thelma) : THE LITTLE FELLOW, The life and work of Charles Spencer Chaplin, 160 p., 53 ph. h. t., *Paul Elek Publishers*, Londres, 1951.

Quelques aperçus nouveaux sur la vie et l'œuvre de Chaplin, en particulier sur les difficultés relativement peu connues de sa jeunesse et leurs incidences sur l'ensemble de son œuvre. Le livre contient une analyse de ses principaux films. La documentation photographique comporte quelques photos inédites.

62. Cuenca (Carlos Fernandez) : SENTIDO Y EVOLUCION DE LA HISTORIA DEL CINE, 36 p., *Instituto de Investigaciónes y Experiencias Cinematograficas*, Madrid, 1949.

Texte d'une conférence qui inaugura l'Institut de Recherches et d'Expériences Cinématographiques de Madrid et qui pourrait servir de préface à tout bon catalogue d'une bibliothèque cinématographique.

63. Cuenca (Carlos Fernandez) : RENE CLAIR, 48 p., 56 ill [revu par René Clair], « Cuadernos de documentacion cinematografica », n° 1, *Ministerio de Educación Nacional*, Madrid, 1951.

Cette plaquette, éditée à l'occasion d'un cours sur l'œuvre de René Clair organisé par l'Asociación Española de Filmologia — en collaboration avec la Cinémathèque Française — est d'une parfaite tenue critique et historique. L'auteur n'ignore pas les meilleures études qui ont précédé la sienne : Clauco Viazzi, Osvaldo Campassi, Pierre Scize, J. Bourgeois, A. Pietrangeli, etc.

64. Duran (Frédérique) : REGARDS NEUFS SUR LA PHOTOGRAPHIE, 155 p., 24 ill., *Editions du Seuil*, Paris, 1951.

Ouvrage de vulgarisation, écrit en collaboration avec P. Stern, J.-F. Braive, J. Dumazedier, M. Natkin, G. Tendron, J.-M. Baufle, spécialistes de la photographie.

65. Eisenstein (Sergei M.) : FILM FORM, 279 p., 25 ill., *Dennis Dobson*, Londres, 1949.

Eisenstein expose ici ses théories sur le cinéma. Ce livre doit prendre place dans les bibliothèques de tous les amateurs de cinéma qui voudront s'approcher des « secrets » d'Eisenstein et de sa conception du film. Le chapitre sur le montage et l'usage qu'en fait Eisenstein est particulièrement intéressant. Nos lecteurs ont lu dans notre n° 4 un extrait de ce livre sur l'adaptation de *An America Tragedy*. Il est à souhaiter que *Film Form* soit traduit en français.

67. アメリカ映画史

Futara (Juzaburo) : HISTORY OF THE AMERICAN FILM (en japonais), 62-348 p., 200 ill. [relié], *Editions Hakusnsha*, Tokio, 1951.

Ce livre, qui s'ouvre sur un grand portrait de Chaplin en « Monsieur Verdoux », nous donne la curiosité du monde du cinéma au Japon. Le simple choix de l'iconographie est surprenant, pour nous qui voyions Tokio aux antipodes. Détrompons-nous : les historiens nippons peuvent parfaitement enseigner à l'I.D.H.E.C. ou au Centro Sperimentale...

68. Horta e Costa (António) : Subsidios para a HISTORIA DU CINEMA PORTUGUES, 1896-1949, 122 p., 87 ill., h.-t., *Empresa Literária Universal*, Lisbonne, 1949.

L' « animatographe » fut présenté à Lisbonne le 18 juin 1896. L'histoire du cinéma portugais est marquée depuis par quelques dates : 1900, *Rapto de uma actriz* de João Freire Correia; 1912, *Crimes de Diogo Alves* de João Tovares; 1922, naissance d'une sorte de « populisme », voire d'un « réalisme romantique », avec *O Faroleiro da Torre do Bugio* de Maurice Mariand, *Tragédia de Amor* d'António Pinheiro (1924), *Fátima Milagrosa* de Rino Lupo (1928). Puis, en 1930, on rencontre Leitão de Barros, avec *Lisboa, Maria do Mar* et, en 1931, *A Severa;* la promesse de 1930 sera lentement noyée dans une grande habileté technique et on atteindra *Bocage* (1937) et *Camões*, grandes machineries historiques, en 1946. Nous manquons d'autres éléments pour juger un cinéma national qui pourrait rayonner jusqu'au Brésil.

69. Lapierre (Marcel) : LES CENT VISAGES DU CINEMA, 716 p., 64 pl. h. t. en héliogravure, 161 dessins ou croquis in texte, *Editions Bernard Grasset*, 1948.

Cet ouvrage considérable constitue, suivant l'intention de son auteur, « un bilan du cinéma ». Le livre étudie le cinéma en France et dans le monde et vise plus à donner des aperçus historiques qu'à porter des jugements d'ordre esthétique. Cet ouvrage fort précieux pour le cinéphile laisse regretter toutefois que l'absence d'index en rende l'usage peu facile.

70. Lo Duca : HENRI ROUSSEAU, dit le Douanier, 16 p., 114 ill. en noir, 17 pl. h. t. en couleurs, *Les Editions du Chêne*, Paris, 1951.

Album tiré du film de Lo Duca *Henri Rousseau le Douanier* (440 m, 1950). On sait qu'une partie de la musique du film a repris une valse du Douanier; l'album en reproduit la partition et ajoute une sorte de prophétie de Malraux que la réalité de l'écran a confirmée : « Les écrivains qui croyaient le mystifier entendront, longtemps après sa mort, les valses que jouera dans leur mémoire son fantôme fidèle. »

71. Lorelle (Lucien) : LE LIVRE DE LA COULEUR DIRECTE, 166 p., 11 ph. couleurs h. t. et schémas, *Publications Paul Montel*, Paris, 1951.

Un excellent guide de tous les procédés photographiques de la couleur qui intéressera photographes et cinéastes.

72. Manvell (Roger) et Neilson Baxter (R. K.) : LE CINEMA 1951, 224 p., 125 ill., *Penguin Books*, Londres, 1951.

Les études les plus diverses sur les films de l'année 1951 composent un attachant panorama sur l'état actuel du cinéma. A signaler particulièrement : une étude sur Jean Vigo de Henri Storck et P.-E. Sales Gomez qui apporte des renseignements nouveaux sur ce cinéaste, un article de Helen Van Dongen, collaboratrice d'Ivens et de Flaherty, sur le montage.

73. Marcenac (Jean) : LA BEAUTE DU DIABLE racontée (suivie d'un entretien avec René Clair sur le problème de Faust), 56 p., *Les Editeurs français réunis*, Paris, 1950.

On a sans doute cru que *La beauté du diable*, avec ses sarcasmes sur l'âge atomique, pouvait devenir une machine de guerre. Les qualités très minces du texte montrent continuellement ce souci parfaitement étranger au cinéma. Pour éviter tout équivoque, à la fin on trouvera un... prospectus de l'appel de Stockholm.

74. Mayer (J.-P.) : SOCIOLOGY OF FILM (*Studies and Documents*), 328 p. [1re éd. : 1945], *Faber and Faber*, Londres, 1946.

Le caractère un peu abstrait de ce livre et l'aridité de son argumentation restreignent sans doute le nombre de ses lecteurs. L'étude repose sur des considérations pertinentes assises sur la comparaison du théâtre et du cinéma — depuis le théâtre élisabethain jusqu'au cinéma contemporain — et se développe en plusieurs chapitres consacrés aux clubs de cinéma enfantins, aux adolescents, aux enfants, aux adultes, etc.

(A suivre.)

TABLE DES MATIÈRES

TOME I. - DU NUMÉRO 1 (Avril 1951) AU NUMÉRO 6 (Octobre 1951)



Johny Sheffield et Peggy Ann Garner sont les vedettes de BOMBA, ENFANT DE LA JUNGLE, un film de Jack de Witt, qui remporte un très gros succès. *(Liberal Film)*

DU CINÉMA

Nous avons reçu de très nombreuses demandes de renseignements et offres de souscription concernant le numéro spécial DU CINEMA qui doit être consacré à la mémoire de Jean George Auriol. Ce numéro devant être réalisé sous la direction d'un *Comité des Amis de Jean George Auriol*, nous ne sommes pas encore en mesure de fixer la date de sa parution. Nous nous excusons, d'autre part, de ne pouvoir répondre individuellement à tous les intéressés et les prions de bien vouloir se rapporter à nos communiqués qui seront publiés ici même dès que nous pourrons donner d'autres précisions sur ce numéro spécial.

A NOS LECTEURS

Les augmentations généralisées des prix de fabrication (papier, clichés, impression) nous contraignent, comme les autres entreprises de presse, à augmenter à partir du prochain numéro nos prix de vente et d'abonnement de la façon suivante :

Le numéro :	*France et Colonies*	250 francs
	Etranger	300 francs
Abonnements :	*France et Colonies, 6 numéros*	1.375 francs
	12 numéros	2.750 francs
	Etranger, 6 numéros	1.800 francs
	12 numéros	3.600 francs

Toutefois, désireux de favoriser le plus possible les lecteurs qui nous ont fait confiance, nous leur offrons la possibilité de se ré-abonner aux anciens tarifs avant le 30 novembre 1951 (6 numéros, France et Colonies : 1.000 francs; Etranger : 1.200 francs).

ARAC, Imprimeurs, 259, Faubourg Saint-Martin, Paris — DEPOT LEGAL : 4[e] trimestre 1951 — Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL

Printed in France PRIX DU NUMÉRO : 200 FRANCS